

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EUNICE DE MORAIS

**REFIGURAÇÕES DE NAÇÃO NO ROMANCE HISTÓRICO E A
PARÓDIA MODERNA DE ANA MIRANDA**

**CURITIBA
2009**

EUNICE DE MORAIS

**REFIGURAÇÕES DE NAÇÃO NO ROMANCE HISTÓRICO E A
PARÓDIA MODERNA DE ANA MIRANDA**

**Tese apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Doutor em Estudos
Literários, pelo Programa de Pós-graduação
em Letras, Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes da Universidade Federal do
Paraná.**

Orientação: Prof^aDr^a Marilene Weinhardt

**CURITIBA
2009**

Para meus pais, Edite e Josias (*in memoriam*), e irmãos.
Por quem sou e por quem não sou.

AGRADECIMENTOS

À professora Marilene Weinhardt, pelo exemplo ético, pela orientação segura e pela determinação contagiante durante todos estes anos de dedicação aos Estudos Literários. Enfim, pelo cuidado precioso nos momentos de sim e de não. À professora Anamaria Filizola, pelas valiosas observações e sugestões advindas de sua leitura atenta do projeto inicial. Aos membros do grupo de pesquisa “Estudos sobre ficção histórica no Brasil”, pelas leituras e discussões enriquecedoras, pelo incentivo e inspiração para a composição deste trabalho. Ao secretário do Programa de Pós-graduação em Letras, Odair Rodrigues, pela atenção, eficiência e bom-humor. Aos amigos Edna Polese, Naira de Almeida Nascimento e Allan Valenza pela amizade, companheirismo; pela colaboração na realização deste trabalho e pelos momentos indispensáveis no café. À Capes, pelo auxílio financeiro nos últimos dois anos do curso.

**“Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos;
Com os haveres de uns e de outros é que se enriquece o pecúlio comum.”
(Machado de Assis)**

RESUMO

O romance histórico de origem romântica é divulgador e confirmador do ideal nacionalista que se espalha pelo ocidente. No período romântico, o discurso de nação assume posição privilegiada no campo da narrativa ficcional e isto se dá pela apropriação do discurso da história. As análises empreendidas neste trabalho de pesquisa mostrarão que, para os escritores modernistas de 1922, o passado – o discurso de nação romântico, principalmente – é algo que precisa ser ultrapassado ou sobreposto por um novo discurso, enquanto que para os pós-modernistas – considerados a partir de 1980 – o presente só pode ser avaliado ou pensado, a partir de fragmentos do passado. A subversão do texto antigo se dá mais no sentido de propor sua reflexão e relativização, quando o transcontextualiza, do que no sentido de sua desautorização. A intertextualidade, nos parece, é procedimento recorrente nos três períodos citados, porém transforma-se para responder a expectativas e ideologias diversas. De acordo com o que vemos em grande parte da produção de ficção histórica pós-moderna, repensar o discurso histórico a partir de proposições críticas feitas através, principalmente, da citação, da paródia e da ironia a distancia dos romances históricos românticos e isto será demonstrado pelo posicionamento dos autores, implícito ou real, diante do material histórico. Os romances de Ana Miranda, focalizados nesta tese, vêm reafirmar que todo romance histórico revela o posicionamento do autor sobre o conceito de história e, mais do que isso, revela também o grau de intimidade deste autor com os elementos ficcionais. Os recursos ficcionais utilizados nos romances respondem bem tanto ao caráter inventivo quanto ao histórico. Há, na revisitação da memória e do momento literário de cada poeta, uma busca por refigurar e refletir sobre discursos de nação, ou a ausência deles, do passado. No romance *Boca do inferno*, Gregório de Matos, no século XVII, revolta-se com as atitudes subservientes do Brasil em relação a Portugal, vivendo uma relação de amor e ódio com as duas pátrias, mas é um sábio em liberdade. Enquanto que em *Dias e dias*, Gonçalves Dias, no século XIX, luta pela afirmação da identidade brasileira diante da pátria-mãe. Para isso, é preciso superar a perda do paternalismo colonial e suportar as limitações da gaiola nacionalista. De outro modo, em *A última quimera*, as reflexões sobre o canônico revelam uma crítica ao sistema histórico-literário brasileiro. Em franco reconhecimento da autonomia da literatura e da comunidade nacional brasileiras que discute, internamente, seu processo de formação.

Palavras-chave: Romance histórico. Discursos de nação. Ironia e paródia. Ana Miranda

ABSTRACT

The romantic historical novel publishes and confirms the nationalistic ideal that spreads through the occident. During the romantic period the nation got a privileged position in the fictional narrative field and it occurs through the appropriation of the historical discourse. The analyses done in this essay will show that, to the modernists of 1922, the past – specially in the romantic nation discourse – is something that needs to be exceeded or replaced by a new one discourse, while for the post-modernists – considered from 1980 – the present can only be evaluated by thinking or considering fragments of the past. The subversion of the old texts occur more by a sense of proposal reflection and relativization of them, when they're transcontextualized, then by they desauthorization. The intertextuality is a recurrent procedure in all three quoted periods, however it changes to respond diverse expectations and ideologies. According what can be seen in a large number of post-modern historical fiction work, rethinking the historical discourse by the critical propositions done mainly using the quotation, the parody and the irony keep them away from the romantic historical novels and it can be demonstrated by the authors positioning, implicit or real, in front of the historic material. Ana Miranda's novels, studied in the present thesis, come to reaffirm that every historical novel reveals the author's positioning about the concept of history and, more than that, reveals either the intimacy degree of this author with the fictional elements. The fictional resources used in novels respond well to the inventive and historical character. In the re-visitation of the memory and the literary moment of each poet, there is a search by the refigure end reflect about the nation's discourses, or by the absence of them, of past. In the novel *Boca do Inferno*, Gregorio de Matos, in the XVIIth century, rebelled against the subservient Brazilian attitudes in relation to Portugal, living a relationship of love and hate with the two homelands, but he's a free *sabiá*. While in the novel *Dias e dias*, Gonçalves Dias, in XIXth century, fights for the affirmation of a Brazilian identity in face of motherland. For that it's necessary to overcome the lost of colonial paternalism and support the limitations of the nationalistic bird cage. In other hand, in *A última quimera* the reflections about the canonic reveal a criticism about the Brazilian historic-literary system. In a great recognition of the autonomy of the literature and the Brazilians national community which argues its own formation process internally.

Key-words: Historical novel. Nation discourses. Irony and parody. Ana Miranda.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Gravura citada por Kierkegaard	18
FIGURA 2 – Figura citada por Hutcheon.....	18
FIGURA 3 – Capa, 1 ed., <i>Boca do Inferno</i>	131
FIGURA 4 – Capa, 4 ed., <i>Boca do Inferno</i>	131
FIGURA 5 – Contra capa, 1 ed., <i>Boca do Inferno</i>	132
FIGURA 6 – Contra capa, 4 ed., <i>Boca do Inferno</i>	132
FIGURA 7 – Capa, 3 ed., <i>A última quimera</i>	134
FIGURA 8 – Ante rosto, 4 ed., <i>Boca do Inferno</i>	135
FIGURA 9 – M 1º capítulo, <i>Boca do Inferno</i> , p. 10.....	135
FIGURA 10 – Capa, 3 ed., <i>A última quimera</i>	136
FIGURA 11 – Folha de rosto, 3 ed., <i>A última quimera</i>	136
FIGURA 12 – Capa, 1 ed., <i>Dias e Dias</i>	137
FIGURA 13 – Contra capa, 1 ed., <i>Dias e Dias</i>	137
FIGURA 14 – O rapto de Rebeca, por Delacroix, 1858.....	139
FIGURA 15 – Retrato de Walter Scott, por Henry Thomas Ryall, 1832.....	139

* * *

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	
1.1 O ENCONTRO DE ÁGUAS E O ROMANCE HISTÓRICO	07
2 UMA NASCENTE E SEUS CONCEITOS FUNDAMENTAIS	08
I PARTE – DOIS RIOS: HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA	23
1 DOIS GRANDES RIOS E O CONCEITO DE NAÇÃO	24
1.1 DA PÁTRIA À NAÇÃO	32
1.2 O ROMANCE HISTÓRICO E O NACIONALISMO NO SÉCULO XIX	37
1.3 ENTRE SCOTT E MANZONI	44
2. NO CURSO DO ENCONTRO DAS ÁGUAS	57
2.1 INTERTEXTUALIDADES: DE SCOTT A ANA MIRANDA	57
2.2 MESMAS ÁGUAS OUTROS MOINHOS – DISCURSOS DE NAÇÃO	65
2.2.1 Nascente teórica	65
2.2.2 As fontes de <i>Iracema</i> : moinho romântico	67
2.2.3 As fontes d’ <i>O Príncipe de Nassau</i> : outro moinho	82
2.3 Águas nacionais em novos moinhos – Ana Miranda	101
II PARTE – UM MERGULHO NA FRONTEIRA	124
1 TRÊS TRAMAS, TRÊS TRAÇOS: ONDAS DIVERSAS	125
1.1 ENTRANDO NAS ONDAS	125
1.2 ONDA TEÓRICA	127
1.3 ONDA DE ANÁLISE: OS PARATEXTOS	128
1.3.1 Títulos	129
1.3.2 Ilustrações	130
1.3.3 Epígrafes	140
1.3.4 Notas e bibliografia	142
1.4 MODALIZAÇÃO, TEMPORALIZAÇÃO, ESPACIALIZAÇÃO	145
1.4.1 Modalização: as vozes do romance	145
a) <i>Boca do Inferno</i>	147
b) <i>Dias e Dias</i>	154
c) <i>A Última quimera</i>	158
1.5 CRONOTOPOS: TEMPORALIZAÇÃO E ESPACIALIZAÇÃO	161
1.6 ESPACIALIZAÇÃO	165
1.7 ENFIM, ONDAS DIVERSAS	170
2 O CÂNONE REVISITADO	172
3 A PARÓDIA E A NAÇÃO EM DISCURSOS	192
3.1 A PARÓDIA E AS MARGENS DA NAÇÃO	202
3.1.1 <i>Boca do Inferno</i> : desconcerto nativista	206
3.1.2 <i>A última Quimera</i> : comunidades e idéias em trânsito	223
3.1.3 <i>Dias e Dias</i> : sabiás na gaiola	237
4. CONCLUSÃO	244
REFERÊNCIAS	247

1 INTRODUÇÃO

1.1 O ENCONTRO DE ÁGUAS E O ROMANCE HISTÓRICO

Iniciamos estas reflexões sobre a ficção histórica tentando compor uma imagem que a represente. A que nos vem, quase que de sobressalto, é a imagem de um fenômeno hidrográfico brasileiro conhecido como Encontro das Águas. Atração turística de Manaus/AM, o Encontro das Águas acontece na confluência entre o rio Negro, de água preta, e o rio Solimões, de água barrenta, onde as águas dos dois rios correm lado a lado sem se misturar por uma extensão de mais de seis quilômetros e formam o rio Amazonas.

Desconsiderando qualquer comparação valorativa entre a importância do rio Amazonas para a bacia hidrográfica brasileira e a da ficção histórica para a literatura brasileira, podemos compor aí um paralelo interessante. Assim como os rios Negro e Solimões, ficção e história são águas diversas desde a origem. Se os rios possuem densidade, temperatura e velocidades diferentes, ficção e história bem poderiam ser distanciadas pelos mesmos critérios. Porém, há um leito, um relevo geográfico que une os rios para formar o Amazonas, assim como há um curso histórico evolutivo da narrativa que uniu ficção e história para formar a ficção histórica em geral, fazendo parte dela o romance histórico. As fronteiras oscilantes e ondulares são as marcas principais do gênero, o mistério maior que nos faz aguçar a tentação da descoberta, do desvendamento da matéria que resulta deste roçar sublime entre discursos que correram em leitos diversos e, ao mesmo tempo, faz aflorar o desejo de permanência, de continuidade deste mistério.

Pesquisar a respeito da ficção histórica é isso: mergulhar neste encontro de águas e sentir as densidades, as temperaturas e velocidades compostas e/ou justapostas, é entrar na correnteza e perguntar incansavelmente: para onde vais?

2 UMA NASCENTE E SEUS CONCEITOS FUNDAMENTAIS

A proposta inicial deste trabalho de tese era de confirmar que a construção dos romances *Boca do Inferno* (1989), *A última quimera* (1995) e *Dias e dias* (2002), de Ana Miranda, dá-se através apropriações discursivas que respondem ao conceito de paródia e ironia apresentados pela pesquisadora canadense Linda Hutcheon. As constantes reflexões e leituras a respeito da origem do romance histórico e da ficção histórica em geral mostraram-nos um caminho, um tema que acompanha e, de certo modo, justifica a permanência do romance histórico: a refiguração de discursos de nação ou de “comunidades imaginadas”. Pretendemos, assim, desenvolver uma investigação sobre estes romances históricos brasileiros que parecem discutir, através da metaficção, os discursos nacionalistas da literatura brasileira pelo processo de apropriação e questionamento destes mesmos discursos. Consideramos que, nos romances históricos de Ana Miranda, discute-se, além do aspecto humano dos poetas, a sua inserção no contexto histórico da produção literária brasileira. E significam, por si só, uma busca pela re-apresentação da identidade nacional, investindo em discutir e questionar outros discursos.

Em 1981, a publicação do romance *Em Liberdade*, de Silviano Santiago ¹ marca, segundo Marilene Weinhardt, inaugura, no Brasil, um tipo de literatura que se propõe à ficcionalização de personagens da história literária. Há nestas produções, uma retomada temática da história literária brasileira pela ficcionalização de recortes biográficos de escritores brasileiros, representantes de momentos importantes tanto da história da literatura brasileira (Bento Teixeira, em *O Primeiro Brasileiro* e *Rios turvos*; e Gregório de Matos, em *Boca do inferno*), como da afirmação do caráter nacional desta literatura (Gonçalves Dias, em *Dias e dias*; Machado de Assis, em *Memorial do fim*; e Augusto dos Anjos, em *A última quimera*). Esta a tendência na qual inserimos os romances de Ana Miranda.

¹WEINHARDT, M. Quando a história vira ficção. In: ANTELO, Raul et al (Organização). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Santa Catarina: ABRALIC, 1998. p. 104.

Os romances históricos em foco refiguram momentos da história da literatura brasileira em que aflora um sentimento nativista, afirma-se ou reafirma-se a sua condição nacional. Enquanto produções do final do século XX, recuperar esses momentos e seu discurso significa rediscuti-los, não para compor um novo cenário para o passado, mas para propor uma visão do presente sobre este passado. Se os interesses de Ana Miranda, ao projetar os romances, percorrem os caminhos da linguagem dos poetas, a discussão sobre o caráter nacional da literatura passa também pelo mesmo caminho. Assim, apropriar-se do estilo e da linguagem destes poetas significa apropriar-se dos discursos de nação, ou mesmo de pertencimento a determinada “comunidade imaginada”, que estes poetas representaram no curso da história da literatura brasileira. Além disso, nos parece também, significa propor que, no presente, eles participam de uma espécie de mosaico discursivo sobre o qual se desenvolvem as reflexões da autora e de seus leitores.

Esta breve apresentação que fazemos pede, no entanto, alguns apontamentos conceituais sobre “refiguração”, “comunidades imaginadas”, “pós-modernismo”, “paródia moderna” e “ironia” que serão fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho de tese.

Assim, tendo como fundamento a teoria da mimese apresentada no primeiro volume de *Tempo e narrativa* (1985), de Paul Ricoeur, será freqüente, neste trabalho, a utilização do termo refiguração em substituição ao termo representação. Ricoeur distingue três momentos do ato constitutivo da intriga: a mimese I, que é o ponto de partida, momento ainda não figurado ou referencial; a mimese II, atividade construtora ou criação; e mimese III, o ponto final que se encontra no leitor. Estes três momentos da construção narrativa são caracterizados pelo teórico, respectivamente, como momentos de prefiguração, configuração e refiguração. A mimese, a representação da ação, segundo Ricoeur, não pode ser identificada como mera réplica da realidade. Assim, mesmo quando se imita, há sempre uma atividade produtora e não apenas cópia.² A mimese não se limita a imitar ou representar, mas

² RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. São Paulo: Papirus, 1997. p. 60

constitui-se por um processo dinâmico composto pela prefiguração, configuração e refiguração.

Deste modo, os romances históricos *Boca do inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias*, enquanto realizações miméticas, concentram, no momento de refiguração, do ato interpretativo, a realização da obra como um todo individual. Portanto, são refigurações discursivas e não apenas representações. Os romances refiguram poetas nascidos no nordeste brasileiro que encarnam uma particular figura recorrente na história da literatura brasileira: o escritor envolvido com as intrigas do poder público, de onde tira seu sustento e prestígio e que, ao mesmo tempo, o persegue e discrimina. Assim, a história da literatura brasileira é vista de dentro de um contexto histórico particularizado: o de cada poeta refigurado, considerando seu estilo literário, seu cotidiano, seus envolvimento sociais, culturais e políticos.

Em relação ao conceito de “nação”, propomos, com Benedict Anderson, que se entenda como nação “uma *comunidade* política *imaginada* – e imaginada como sendo intrinsecamente *limitada* e, ao mesmo tempo, *soberana*.”³ Segundo Anderson, uma nação é *comunidade* porque é entendida como estrutura social horizontal, ou seja, é uma estrutura em que membros de classes sociais diversas ocupam o mesmo espaço nacional e estão vinculados por um projeto em comum. Uma nação é *imaginada* porque seus membros nunca conhecerão todos os demais; cada indivíduo possui na mente uma imagem da comunidade da qual participam. Ainda que não estejam estabelecidos os limites de uma nação, seus indivíduos são capazes de criar e imaginar tais fronteiras e seus membros. Uma nação é *limitada* por outros territórios. Anderson não acredita na possibilidade de uma nação abranger a humanidade; seria inviável, segundo ele, a consolidação de um sentimento nacionalista abarcar toda a humanidade, já que a nação é um critério de distinção entre grupos. Por fim, uma nação é *soberana*, ou seja, o nacionalismo surge com o declínio dos sistemas tradicionais de governabilidade (monarquia, na Europa e administração colonial na Ásia e na América) e com a construção de uma

³ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 32. (Itálico nosso)

nacionalidade baseada na identificação étnica, racial e/ou cultural e pelo sonho de liberdade cujo emblema é o “Estado Soberano.” ⁴

Antecipamos aqui que não pretendemos, com as análises empreendidas, discutir ou classificar as obras em estudo como grandes revelações da estética pós-moderna, seja esta configurada através do pensamento de Frederic Jameson, Habermas ou Lyotard, ou mesmo por Linda Hutcheon, utilizada em larga escala como base conceitual em nossas análises. O que nosso estudo busca é identificar nos romances de Ana Miranda a presença de aspectos ou traços narrativos que respondem ao conceito de pós-moderno apresentado, principalmente, pela visão de Lyotard e Hutcheon. Assim, ao utilizarmos o termo pós-moderno no decorrer das análises, o entendemos não apenas no sentido de uma mudança estética em relação ao movimento modernista, iniciado no Brasil com a Semana de Arte Moderna em 1922, mas também no sentido de uma ultrapassagem das fronteiras do mundo da Era Moderna. Hutcheon questiona a afirmativa de que o mundo pós-moderno, assim chamado por Lyotard o ocidente pós-industrial, padece de uma “falta de fé em sistemas que requerem validação extrínseca.” ⁵ Segundo a pesquisadora, esta afirmação vale para o século XX inteiro, pois:

As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal. ⁶

A paródia seria, assim, um dos modos privilegiados para a construção formal e temática de textos no século XX, uma das “formas mais importantes da moderna auto-reflexividade”. ⁷

Este trabalho tratará da paródia, enquanto recurso formal expresso nos romances *Boca do inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias*, marcando diferenças conceituais entre o conceito tradicional, frequentemente utilizado pelos modernistas de 1922 – 1930, e o conceito de “paródia moderna” apresentado pelo estudo teórico

⁴ *Idem*, p. 32.

⁵ HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989. p.11

⁶ *Idem*, p.11.

⁷ *Idem*, p.13

de Linda Hutcheon. O estudo aponta este tipo de paródia como característica da produção artística do século XX, bem como de um tipo de produção romanesca denominada pela estudiosa como “metaficção historiográfica”. Portanto, assim como Linda Hutcheon, quando falamos em paródia, recurso presente na composição dos romances de Ana Miranda, não nos referimos à “imitação ridicularizadora” das definições originadas das teorias de humor do século XVIII, mas a uma prática que se define por uma “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”.⁸ Na metaficção historiográfica ou no novo romance histórico, assim como em outros tipos de produção artística, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural.

Para alguns estudiosos, como Mikhail Bakhtin, que analisam o termo à luz do caráter de desvio crítico, de negação, a paródia seria um modo de expressão textual que busca, por meio do desvio, desconstruir o texto parodiado, renegando-o e distanciando-o discursivamente. O conceito de paródia proposto por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997) como um “embate de vozes imiscíveis”⁹ não alcança a caracterização da paródia que não guarda desvio crítico, ou o caráter da negação do texto parodiado, em essência. De outro modo, a revisão etmológica do termo “paródia” feita por Linda Hutcheon mostra que o prefixo grego *para*, que tradicionalmente está associado ao desvio crítico, também pode significar “ao longo de”, apresentando uma nova possibilidade para os estudos sobre a paródia.

O desenvolvimento das análises dos romances que ora estudamos confirmará que a composição dos mesmos dá-se pela assimilação intertextual ou transtextual que não visa à destruição semântica, mas a certo deslocamento discursivo entre o texto ou obra parodiada e o parodiador. Para Hutcheon a paródia moderna opera como um método de inscrever a continuidade (como sugere o significado do prefixo grego *para* – “ao longo de”), permitindo a distância crítica. Além disso, o “alvo” da

⁸ HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991. p. 47.

⁹ BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 194.

paródia, o texto parodiado, não se encontra mais sob ataque, não é mais achincalhado pelo texto parodiador. O estilo e o discurso são apropriados através da paródia moderna com objetivo freqüente de dar “continuidade” ou de homenagear os grandes estilos do passado.

Esta paródia moderna ou paródia do século XX está no *Ulisses* (1922), de James Joyce, e no “Em nome da rosa” (1983), de Umberto Eco. Obras em que ocorrem transcontextualizações de personagens, pormenores do enredo e até de citações verbais. Segundo a pesquisadora canadense, não é do interesse dos artistas pós-modernos fazer releituras que privilegiem a negação ou o desvio crítico, e nem mesmo propor

(a) imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança. Não há integração num novo contexto que possa evitar a alteração do sentido e talvez, até, do valor.¹⁰

Portanto, seguimos o argumento de Hutcheon ao afirmar que a paródia que ocorre nas narrativas romanescas em foco neste trabalho “não necessita da inclusão de um conceito de ridículo, como existe na piada, ou burla, do burlesco.”¹¹ Os romances de Ana Miranda transcontextualizam de modo irônico personagens da história da literatura brasileira e os discursos de nação característicos de cada contexto de época ficcionalizado. São romances históricos marcados pela “repetição com diferença” de discursos do passado. E a ironia será o modo pelo qual se marca a “distanciação crítica” entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que o incorpora. Devemos ressaltar, no entanto, que a intenção de recontextualizar não é exclusiva da paródia moderna, o que há de novo nesta definição é a dimensão irônica destas recontextualizações ocorrendo freqüentemente.

O conceito desta ironia que acompanha o recurso estético da paródia moderna está apresentado por Hutcheon na obra *Teoria e política da ironia* (2000). A fim de discutir a ironia como recurso semântico da paródia moderna, Hutcheon procura

¹⁰ HUTCHEON, 1989. p. 19.

¹¹ *Idem*, p. 48.

isolar artificialmente os elementos que fazem com que a ironia aconteça, ou seja, sua aresta crítica, sua complexidade semântica, as comunidades discursivas que tornam a ironia possível, o papel da intenção e da atribuição da ironia; seu enquadramento e seus marcadores contextuais. O estudo mostra que por suas “arestas”, diferente de outras práticas discursivas, a ironia “acontece”. O que aponta para o fato de que o ponto das análises de “atribuição da ironia será precisamente o ato de interpretação.”¹² Assim, para que a ironia, enquanto modo sofisticado de expressão, “aconteça”, o codificador (autor) e, depois, o decodificador (o leitor ou espectador) têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo.¹³

O resultado deste “ato de interpretação” poderá ser o acontecimento da ironia que

[t]anto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vai vem’ intelectual, para utilizar o termo de E. M. Foster, entre cumplicidade e distanciamento.¹⁴

Dentro desta concepção, a ironia constitui um ato social em que “existem relações dinâmicas e plurais entre o texto ou elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva.”¹⁵ No jogo irônico, o ironista, pessoa que pretende estabelecer uma relação irônica entre o dito e não dito, nem sempre tem sucesso em comunicar esta relação. Um dos motivos para isto ocorrer é a possibilidade de o interpretador não atribuir ironia à “cena”. O inverso é também possível, pois “os interpretadores têm intenção tanto quanto os ironistas e, freqüentemente, em oposição a eles: atribuir ironia onde ela é intencional – e onde ela não é – ou recusar-se a atribuir ironia onde ela poderia ser intencional é também o ato de um agente consciente.”¹⁶ O interpretador torna-se,

¹² HUTCHEON, L. *Teoria e política da Ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p.20

¹³ *Idem*, p. 50.

¹⁴ *Idem ibidem*, p.48

¹⁵ *Idem*, 2000. p. 27

¹⁶ *Idem*, 2000. p. 29

assim, não apenas um criador de sentidos, mas também o construtor da “atitude avaliadora” apresentada pelo texto ou obra em relação ao que é dito e ao que não é dito.¹⁷

Deste modo, a obra se realiza no ato interpretativo do leitor/espectador, e pode revelar-se em níveis diversos, dependendo da “comunidade discursiva” à qual pertence este leitor ou interpretador. Por isso, não há juízos determinantes, nem regras estabelecidas para o alcance significativo da obra ou do texto chamado por Lyotard e Hutcheon de pós-moderno.

Abrimos parênteses para dizer que esta possibilidade de um leitor/interpretador como “agente avaliador” do texto ou da obra vai ao encontro das idéias de Jean-Francois Lyotard sobre o artista e a obra pós-moderna. Em resposta ao artigo de F. Jameson “O que é o pós-moderno” publicado na revista *Arte em Revista* (1983), o filósofo diz:

Um artista, um escritor pós-moderno está na situação de um filósofo: o texto que ele escreve, a obra que ele realiza, não é em princípio governada por regras já estabelecidas, e não podem ser julgados por meio de um juízo determinante, pela aplicação de categorias conhecidas a esse texto, essa obra. Tais regras ou categorias são o que a obra ou o texto procura.”¹⁸

Para marcar o diferencial desta ironia descrita por Hutcheon, recorremos ao trabalho de dissertação desenvolvido pelo filósofo Søren Aabye Kierkegaard. N’*O conceito de ironia* – constantemente referido a Sócrates (1841),¹⁹ observamos que a apreensão da relação entre o dito e o não dito pelo leitor/espectador/ouvinte era entendida, pelo dinamarquês, como uma ocorrência simultânea, em que o dito compreende o não dito. Para Kierkegaard,

¹⁷ *Idem*, 2000. p. 29

¹⁸ LYOTARD, Jean-Francois. Resposta à questão: o que é o pós-moderno. *Revista Arte em revista*, São Paulo, n. 7, 1983. Disponível no site <http://www.consciencia.org/resposta-a-questao-o-que-e-o-pos-moderno-jean-francois-lyotard> em 25/06/2009. (Extratos de um texto publicado originalmente em italiano no *Alfabeta*, 32 e retomado em *La peinture du secret à l'âge postmoderne*. posterirmenyr traduzida e publicada com pequenas alterações in *Critique*, 419. Abril/1982. Seleção e tradução de Otília B. F. Arantes. Revisão de Iná Camargo Costa.)

¹⁹ KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia* – constantemente referido a Sócrates. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1991. Obra completa disponível no site <http://www.scribd.com/doc/6908679/Kierkegaard-O-Conceito-de-Ironia-Constantemente-Referido-a-Socrates> em 12/02/2009.

Sócrates é a manifestação primeira pela qual a ironia veio ao mundo e habitou entre nós. Encarna a pergunta sem resposta. Chega à idéia de dialética, mas não desenvolve a dialética da idéia (o que só começará com Platão, como se pode ver na passagem do primeiro livro para o segundo da *República*).²⁰

A definição sobre a ironia socrática é apresentada por Kierkegaard ao contestar as idéias de Xenofonte a respeito de Sócrates. Kierkegaard afirma que Xenofonte não via a situação nem ouvia a réplica de Sócrates e, portanto, o compreendia mal. Para Kierkegaard, em Sócrates “a réplica não estava em unidade imediata com o dito, não era um fluxo, mas um constante refluxo” e Xenofonte não tinha ouvidos para o eco da réplica, era, portanto, um mal interpretador. A imagem apresentada pelo filósofo dinamarquês para explicar esta situação é uma síntese da ironia socrática. Vejamos:

Existe uma gravura que representa a tumba de Napoleão. Duas altas árvores margeiam o quadro. Não se vê mais do que isto, e o observador superficial não enxerga nenhuma outra coisa. Entre as duas árvores há um espaço vazio; quando o olhar segue os contornos que delimitam o vazio, subitamente aparece deste nada o próprio Napoleão, e a partir de então é impossível deixar de vê-lo. O olhar que o viu uma vez o vê então sempre, com uma necessidade quase angustiante. Assim também com as réplicas de Sócrates. A gente ouve os seus discursos do mesmo modo como vê as árvores, suas palavras significam aquilo que o som delas enuncia, assim como as árvores são árvores não há nenhuma sílaba que nos acene com uma outra interpretação, assim como não há um único traço que indique Napoleão, e, contudo, este espaço vazio, este nada é o que esconde o mais importante.²¹

A gravura citada por Kierkegaard (figura 1) está muito próxima de uma representação da ironia definida por Hutcheon. Não fosse o caráter fixo do significado das palavras. Na ironia pós-moderna a visão do não-dito, do espaço vazio, se alterna com a visão do dito, as árvores, e desta alternância é que surge, na

²⁰ VALLS, Álvaro L. M. Apresentação. In: KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia* – constantemente referido a Sócrates. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1991. p. 11. Obra completa disponível no site <http://www.scribd.com/doc/6908679/Kierkegaard-O-Conceito-de-Ironia-Constantemente-Referido-a-Socrates> em 12/02/2009.

²¹ KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia* – constantemente referido a Sócrates. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1991. p. 30-31. Obra completa disponível no site <http://www.scribd.com/doc/6908679/Kierkegaard-O-Conceito-de-Ironia-Constantemente-Referido-a-Socrates> em 12/02/2009.

imagem, um outro significado. Nos romances, o paradoxo, traço do que Hutcheon e Lyotard chamam de pós-moderno, se revela pela convivência do paraíso e inferno, da presença e ausência, do tudo e nada, do canônico e marginal; pela visão do múltiplo que é também único.

Assim, o caráter fixo da ironia socrática analisada por Kierkegaard é o que a diferencia da ironia “transideológica” de L. Hutcheon, a qual consiste na idéia de que o caráter do significado irônico é algo “em fluxo e não fixo”²². Temos mais claramente esta diferença quando comparamos a gravura que representa a ironia socrática e a gravura utilizada por Hutcheon para representar a ironia pós-moderna. A figura apresentada por Wittgenstein, segundo Hutcheon, em *Philosophical investigation* (tomada do psicólogo Jastrow) e depois por E. H. Gombrich em *Art and Illusion*, pode ser interpretada como um pato ou como um coelho, dependendo se o que vemos é um bico de ave ou um par de orelhas compridas na forma que se estende a partir de uma massa central (figura 2). Gombrich, conforme Hutcheon, diz que nossos olhos não conseguem realizar ambas as leituras ao mesmo tempo, no entanto a pesquisadora sugere que quando se trata dos patos e coelhos do significado irônico, nossas mentes quase conseguem. “Ao interpretar a ironia, nós conseguimos oscilar e oscilamos muito rapidamente entre o dito e o não dito.”²³ a imagem, assim, como a construção irônica, “implica um tipo de percepção simultânea de mais de um significado para criar um terceiro composto (irônico)”.²⁴

²² HUTCHEON, 2000, p. 93.

²³ HUTCHEON, 2000. p. 92.

²⁴ *Idem, ibidem*.p. 93

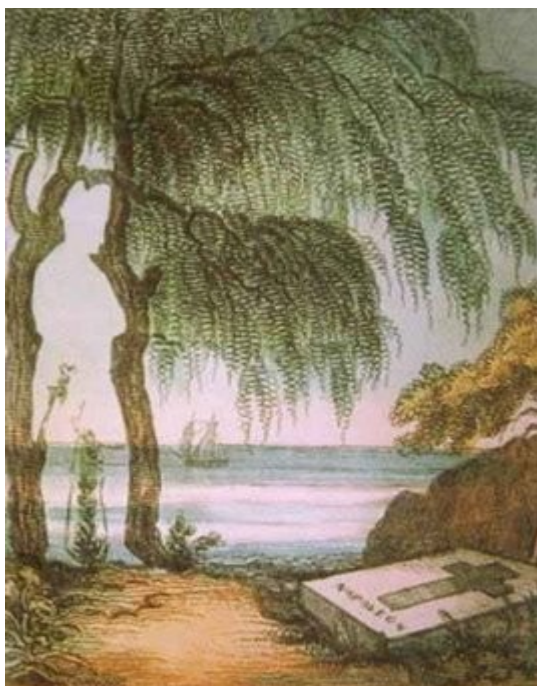


FIGURA 1 – Gravura citada por Kierkegaard.

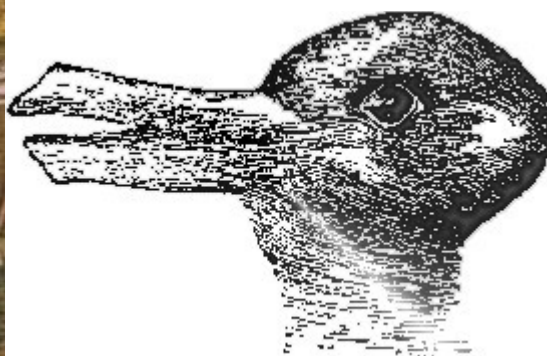


FIGURA 2 – Figura citada por Hutcheon

Adotando estes conceitos, fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho de tese, os romances *Boca do inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias* serão estudados enquanto construções paródicas: sobreposição de um texto apropriado, parodiado, (da historiografia ou da literatura) e o texto paródico; tendo a ironia como estratégia semântica para a composição do plano da significação dos romances, em que ocorre a justaposição de sentidos, do dito e do não dito. Entendemos, assim, que a apropriação textual apresentada nos romances tanto homenageiam quanto discutem e questionam discursos de nação que serviram a projetos literários do passado. Estes discursos revelam o Brasil barroco, romântico e modernista como “comunidades imaginadas”, de modo que a condição nacional do passado constitua uma face paralela e integrante da condição nacional do presente. Embora não possamos visualizá-las ao mesmo tempo, é da visão alternada destas variantes da condição nacional que se constitui um outro discurso de nação que não exclui ou nega os discursos anteriores. Nisso constitui-se o irônico que, repetimos, acontece através e a partir da interpretação do leitor.

Assim, por exemplo, nos romances em foco uma visão particular, que apresenta em essência o canônico marginalizado, vem amparada, de certa forma, por uma visão da história pública do Brasil. A coexistência destas duas visões forma o que a pesquisadora Linda Hutcheon chamará de “aresta irônica”,²⁵ que é o ponto de interação entre o dito e o não dito, provocando certo desconforto no interlocutor por sua natureza “transideológica”.²⁶ Esta construção irônica parece ser a mais abrangente nos romances em questão, porém está longe de ser simplista quando pensamos no aspecto do “contexto” que, segundo a pesquisadora, é “o ambiente mais especificamente **circunstancial, textual e intertextual** da passagem em questão.”²⁷ As análises perseguirão este traço irônico na produção daqueles romances de Ana Miranda, por parecer ser ele um recurso diferencial – se comparado à ironia romântica ou à socrática – como ficou demonstrado anteriormente, e recorrente na ficção histórica a partir de 1981.

Em síntese, os questionamentos ao historicamente narrado contribuem para a construção de um ideal nacionalista que tem em vista a pluralidade a partir de um recorte factual particular. A retomada histórica que os romances *Boca do inferno*, *A última quimera* e *Dias & Dias*, de Ana Miranda, apresentam não é apenas um trabalho da memória patriótica ou nacionalista da autora, mas a refiguração – conforme define Paul Ricoeur – do processo constitutivo de uma nação ou “comunidade imaginada” – expressão devida a Benedict Anderson – e de uma literatura nacional sob a influência do pluralismo cultural. Para além de uma retomada representativa, portanto, a ficção histórica que nos propomos analisar constitui um novo discurso sobre as mesmas bases românticas em que se originou o romance histórico. Ela vem mostrar que o “instinto de nacionalidade” atravessa a nossa própria história e podemos, a partir dela, alcançar as bases de uma identidade nacional fincada no pluralismo cultural.

O que nos importará neste trabalho, portanto, é o modo de apropriação que a ficção histórica contemporânea faz destes discursos, de modo a revelar um tipo de

²⁵HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 26.

²⁶*Idem*, p. 26.

²⁷*Idem*, p. 205,206 (negrito da autora).

produção preocupada em discutir, questionar e até mesmo de avaliar discursos de nação na literatura brasileira. É também um modo de propor novas discussões a respeito. Neste processo de investigação intencionamos apresentar, além da discussão e do questionamento, um viés da refiguração de nacionalismos a partir da produção literária de Ana Miranda no final do século XX e início do XXI. Propomos-nos a discutir sobre a importância da ficção histórica enquanto produção deflagradora e, ao mesmo tempo, incorporadora das mudanças culturais, sociais e políticas relacionadas à consciência e à condição nacional. Afinal, segundo B. Anderson, a “condição nacional (*nation ness*) é o valor de maior legitimidade universal na vida política dos nossos tempos”.²⁸

O desenvolvimento do trabalho está dividido em duas partes. A primeira parte é uma tentativa de mostrar como a divulgação do sentimento nacionalista justifica a existência da ficção histórica, bem como a origem do romance histórico no século XIX fortemente marcado pelo conceito de nação enquanto elemento instituído pelo Estado. Traçamos uma abreviada síntese do caminho percorrido pelas narrativas da história e da literatura em busca da representação humana, adequando-se ao diversos contextos culturais, transitando visões teocêntricas e antropocêntricas, e focalizando o homem como portador de um sentimento de pátria ou como participante de uma nação ou comunidade imaginada. Em seguida, observamos o curso da ficção e da história tendo como questão central a importância do conceito de nação no processo evolutivo destas narrativas. Ao levarmos estas questões para o percurso do romance histórico desde a origem com Scott e Manzoni, marcamos diferenças estéticas e contextuais entre as obras dos autores.

O romance histórico de origem romântica é divulgador e confirmador do ideal nacionalista que se espalha pelo ocidente. É com Walter Scott que o discurso de nação assume posição privilegiada no campo da narrativa ficcional e isto se dá pela apropriação do discurso da história. Inicia-se com *Waverley* (1817) e se afirma com *Ivanhoé* (1820) a trajetória de um tipo de produção literária de caráter político e ideológico que se relaciona intimamente com a trajetória dos discursos

²⁸ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.28.

historiográficos de nação. Deste modo, observamos que a história de cada país contribui na elaboração de uma identidade e é passível de relativização, quando observada sob pontos de vista espaciais ou temporais diversos. O romance histórico, do mesmo modo é narrativa variante no tempo e no espaço e pode, em certas obras, apresentar diferenças tais que poderíamos distinguir, por exemplo, o romance histórico inglês do romance histórico italiano, assim como diferenciamos o Romantismo de cada país.

Pensando assim é que optamos por empreender análise comparativa dos romances *Ivanhoé* e *Os noivos* (1827), de Alessandro Manzoni. As nações em questão, nos romances, estão aproximadas pelo contexto histórico representado, ou seja, há luta de classes e tentativa de afirmação política e econômica em ambas as narrativas. Empreender uma análise comparativa entre Scott e Alencar implicaria em distâncias temporais, espaciais, culturais, contextuais que justificariam de antemão as diferenças na produção dos autores, mesmo considerando que Alencar saboreia a mesma fonte scottiana de Manzoni. A análise segue, assim, com o propósito de marcar afastamentos e aproximações entre os recursos e estratégias narrativas utilizadas na composição dos romances. O que nos parece é que estes afastamentos e aproximações do modelo scottiano permanecem em todo o percurso evolutivo do gênero. O que se modifica efetivamente são os modos de apropriação do discurso da história e, conseqüentemente, o discurso de nação ou o modo como são imaginadas as comunidades.

Em seguida, observamos como os discursos de nação são propostos na produção de romances históricos do Romantismo e do Modernismo brasileiros e até que ponto, ou de que modo, compõem um traço da narrativa que responde a um contexto ideológico, filosófico e literário. O modo de apropriação intertextual destes discursos, definido por ideais literários, políticos e filosóficos de seus autores, representam mudanças estética e estilística do romance histórico, confirmando o discurso de nação como justificativa para a origem e permanência do romance histórico.

A segunda parte apresenta análise dos três romances de Ana Miranda, marcando-os como realizações diversas entre si e em relação a produções do romance histórico romântico e modernista. A diferenciação se dá pelo modo de apropriação transtextual e trasideológica de discursos do passado, ou seja, pela apresentação estética e estilística dos romances. O deslocamento discursivo proporcionado pela paródia moderna com traço irônico, nos parece, localiza e recupera estilos e linguagens pela justaposição do antigo e do novo, ou mesmo para colocar um dentro do outro, renovando a poética do romance histórico que outrora revisava ou contrapunha antigos discursos.

Cientes de que esta retomada se dá num plano mais amplo, em que se insere toda ficção histórica latino-americana, propomos um recorte que não é apenas geográfico e temporal, já que trataremos apenas de produção brasileira bem específica. O recorte é também temático, pois o caráter nacionalista da ficção histórica fundamenta e justifica a própria origem do gênero e permanece latente nos romances *Boca do inferno*, *A última quimera* e *Dias e Dias*, porém com propósitos e funções certamente diferenciados. Assim, os romances históricos de Ana Miranda vêm confirmar que o “fim da era nacionalista”,²⁹ como afirma B. Anderson, parece mesmo ainda muito distante.

²⁹ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.28.

PARTE I

DOIS RIOS: HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA

1 DOIS GRANDES RIOS E O CONCEITO DE NAÇÃO

Aguiar e Silva, em *Teoria da Literatura*, afirma que “os estudos literários, em qualquer época, estão sempre intimamente correlacionados com as correntes estéticas e a produção literária do seu tempo”.³⁰ Do mesmo modo, podemos afirmar que a historiografia acompanha estas mesmas correntes estéticas e filosóficas. Segundo o historiador esquerdista britânico Edward Hallet Carr (1892-1982), em *Que é história* (Conferências proferidas na Universidade de Cambridge, de janeiro a março de 1961):

O historiador é, então, um ser humano individual. Como outros indivíduos, ele também é um fenômeno social, tanto o produto como o porta-voz consciente ou inconsciente da sociedade à qual pertence; é nesta situação que ele aborda os fatos do passado histórico.³¹

Jornalista e estudioso das relações internacionais e da União Soviética, Hallet Carr opõe-se ao empirismo na historiografia e seu ponto de partida para este posicionamento está na afirmação de Collinwood de que Santo Agostinho via a história do ponto de vista dos primeiros cristãos; Tillamont, do ponto de vista de um francês do século XVII; Gibbon, daquele de um inglês do século XVIII; Mommsen, daquele de um alemão do século XIX e não há por que perguntar qual era o ponto de vista correto, pois cada um era o único possível para o homem que o adotou,³² reafirmando, assim, o caráter interpretativo da história. Hallet Carr – historiador que rejeita os métodos e práticas históricas tradicionais, bem como princípios historiográficos radicais – aponta ainda a nacionalidade e a época em que viveram os historiadores como critérios de formação do ponto de vista histórico de cada um deles, com a exceção óbvia de Santo Agostinho. O posicionamento do historiador britânico do século XX confirma que, pelo menos a partir do século XVII, o pertencimento a uma nação ou comunidade imaginária é significativo, senão

³⁰ AGUIAR E SILVA, Vitor Manoel. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p. 489.

³¹ CARR, Edward H. *Que é história*. 3 ed. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1982. Obra disponível no site: <http://www.scribd.com/doc/7229318/Que-e-Historia-Edward-Hallet-Carr1> Acesso em: 15/01/2009. p.59.

³² COLLINGWOOD, R. . *The idea of history*. 1946, p. Xii. *Apud* Hallet Carr, p. 50-51.

essencial, para a formação cultural e ideológica de um indivíduo, seja ele quem for.

No entanto, ao observarmos o processo evolutivo da narrativa literária e da historiografia, verificamos que só a partir do século XIX ocorrem modificações conceituais importantes que se relacionam intimamente com a idéia de nação e identidade nacional. Como um caminho para reflexões posteriores, apresentamos, de forma bastante resumida, algumas considerações sobre este processo evolutivo da historiografia em relação ao conceito de nação.

Peter Burke em *A escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia* (1990) nos faz entender que a preocupação da história com as “coisas humanas” em detrimento das “coisas divinas” principia-se com Heródoto (séc. V a.C.) que foi o primeiro a propor o estabelecimento de uma causalidade entre os fatos históricos e os motivos que os determinam, marcando o sentido pragmático e didático da historiografia greco-romana e o surgimento, principalmente entre os romanos, de um espírito de exaltação nacional. Segundo Peter Burke, desde então a história tem sido escrita sob variadas formas de gêneros, porém a forma dominante tem sido “a narrativa dos acontecimentos políticos e militares, apresentada como a história dos grandes feitos e de grandes homens-chefes, militares e reis”.³³ Como exemplo, lembramos da obra de Tucídides, *História da guerra do Peloponeso* (c. -431)³⁴, em que o autor descreve de forma crítica a história dos povos gregos anterior à Guerra do Peloponeso.

Apesar de ser Tucídides contemporâneo de Heródoto, há diferenças importantes entre seus métodos e práticas históricas, as quais apontam para uma questão frequentemente em discussão na evolução da historiografia: as fontes e sua relação com a fiabilidade histórica. O professor e pesquisador Fábio Adriano Hering, no artigo “O exílio de Heródoto: do juízo de Tucídides à sua apropriação moderna”,³⁵ esclarece que para Tucídides a história deveria “ser um fruto útil, uma

³³ BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989): A Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p.17.

³⁴ Sobre Tucídides ver em <http://greclantiga.org/arquivo.asp?num=0366> site disponível em 30/06/2008.

³⁵ HERING, F. A., O exílio de Heródoto: do juízo de Tucídides à sua apropriação moderna. In: Lopes, Marcos Antonio (Org.). *Grandes nomes da história intelectual*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 85-94.

possessão para sempre, fundado de preferência na observação (*autopsia*) dos fatos narrados, circunscritos à esfera das ações especificamente humanas”³⁶. O caráter eminentemente político e utilitário inscrito nesta delimitação teórica promoverá, segundo Hering, um corte radical na tradição mítica e imporá um juízo depreciativo sobre o “audaz intento de Heródoto de abrir à investigação histórica as portas do passado e dos países estrangeiros”³⁷. O julgamento de Tucídides sobre a obra de Heródoto marca diferenças de concepção da história. Enquanto o primeiro pede a observação dos fatos, comprometendo-se a olhar de perto (testemunhar) e expor com fidelidade os acontecimentos, entendendo apenas ser possível uma história do presente e tendo a visão como parâmetro da fiabilidade histórica, o segundo estendia, de acordo com Hering

o ‘plano’ de sua obra a um duplo compromisso: narrar, de um lado, a guerra entre os gregos e medopersas e, por outro, empreender uma descrição dos povos (sua terra, sua história) que tiveram, direta ou indiretamente, contato com os invasores; ou seja, buscando tanto descobrir as razões (*aitíai*) da guerra quanto dar registro aos grandes e maravilhosos feitos/monumentos (*erga megalate kai thomastá*) realizados/levados a termo por gregos e bárbaros, Heródoto inscreveu sua narrativa na interseção de uma nascente especulação racional (que, na forma de relato histórico, seria nutrida sob os auspícios de Tucídides) com a já bem-fundada épica do passado.³⁸

A legitimação, pela tradição histórica, de Tucídides como modelo historiográfico a ser seguido e como história digna de confiança e de Heródoto como o “contador de histórias fabulosas que pretende sempre agradar a audiência”³⁹, segundo Mommigliano (*Apud* Hering) perdura até os tempos modernos quando Heródoto chega a ser verdadeiramente o pai da história, com os auspícios da Filologia e da Arqueologia que irão direcionar uma melhor apreciação daquele Heródoto condenado por Voltaire.⁴⁰ Por outro lado, a ênfase na guerra e na política

Disponível também no site: http://books.google.com.br/books?printsec=frontcover&id=fCC-wB_mPjcC, em 13/07/2009. (Itálicos do autor)

³⁶ HERING, p. 85. Itálicos do autor.

³⁷ MOMMIGLIANO, A. *La historiografia griega*. Barcelona: Editorial Crítica, 1984. p. 137. *Apud* Hering, p. 89.

³⁸ HERING, p. 89. Itálicos do autor.

³⁹ *Idem*, p. 89.

⁴⁰ *Idem*, p.91.

dada pela obra de Tucídides, se traduzirá, na tradição dos estudos clássicos, em “afirmação apologética da sociedade ateniense epítome do clacissismo, em detrimento do rico e multicultural mosaico herodotiano”⁴¹.

Parece-nos que se definem, assim, duas perspectivas da história preocupadas em narrar/registrar as guerras e as políticas de um povo. Segundo Peter Burke, foi durante o Iluminismo que ocorreu, pela primeira vez, uma contestação a esse tipo de narrativa histórica. Por volta de 1750, escritores e intelectuais começaram a se preocupar com o que se denominava a “história da sociedade”, ou seja, uma história que não se limitava a guerras e à política, como a de Heródoto e Tucídides, mas com as leis e o comércio, a moral e os costumes, temas centrais do famoso livro de Voltaire *Essais sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756).

Antes de darmos continuidade à descrição deste percurso da historiografia, abrimos breves parênteses para observar o modo como se dá a focalização sobre o humano no plano histórico-literário. Na *Poética*, Aristóteles diz:

(...) a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular. O universal é o que *tal categoria de homens* diz ou faz em determinadas circunstâncias, segundo o verossímil ou necessário. Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes particulares aos indivíduos; o particular é o que *Alcibiades* fez ou o que lhe aconteceu.⁴²

A divisão dos homens em “categorias” indica a irrelevância da identidade particular de um indivíduo para a construção e apresentação do homem clássico pelo texto poético. Já Alcibiades é personagem histórico citado n’*O Banquete*, de Platão, indivíduo que se destaca pela posição política e social entre outros homens de sua época, independentemente de sua nacionalidade. Esta visão clássica da Literatura como expressão do universal humano e da História como o estudo do particular, sintetizada por Aristóteles, só será modificada, essencialmente, no final do século XVIII – com a passagem da ordem clássica à histórica, segundo descreve Foucault⁴³ – coincidindo com os primeiros passos da definição de nação por volta

⁴¹ FINLEY, M. I. *Aspectos da Antiguidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. *Apud* HERING, p.91.

⁴² ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa, p.15-16. Itálico nosso. Obra disponível no site http://www.culturabrasil.org/poetica/artepoetica_aristoteles.htm Acesso em 15/12/2008.

⁴³ FOUCAULT, *A ordem do discurso*. Trad. Laura F. De A. Sampaio 7 ed. Edições Loyola: São Paulo, 2001.

de 1780. Diante disso, compreendemos que a idéia de literatura e história nacional só poderia surgir a partir do desenvolvimento e da investigação sobre os conceitos de nacionalismo, nação ou comunidade imaginada e identidade nacional ou condição nacional.

O período imediatamente anterior e durante a Revolução Francesa estará marcado pela influência de grandes filósofos como Voltaire, Montesquieu e Jean Jacques Rousseau, os quais lançarão as bases de um novo mundo. O estudo da história, assim, passará a atribuir “mais importância ao estudo das sociedades do que, propriamente, das grandes personalidades” ⁴⁴. A Revolução Francesa, conforme Edward H. Carr, solapou a “perspectiva a-histórica do iluminismo francês, que dependia de uma concepção de natureza humana imutável” ⁴⁵ e instaurou o liberalismo e o individualismo, já que os direitos do homem e do cidadão eram os direitos do indivíduo.

Voltando ao percurso evolutivo da história, Peter Burke nos informa que, em pleno século XIX, a história ligada ao nome de Leopold Von Ranke (1795-1886) deu ênfase muito grande às fontes dos arquivos, marginalizando a história sociocultural que se dedicava essencialmente à reconstrução de comportamentos e valores do passado (cavalaria, arte, literatura, música). Ranke, deste modo, não se limitava à história política, “escreveu sobre a Reforma e a Contra-Reforma e não rejeitou a história da sociedade, da arte, da literatura ou da ciência” ⁴⁶. A história não-política será, assim, excluída da nova disciplina acadêmica e passa a dedicar-se a temas da “Política e do Estado”, seguindo o método histórico sistematizado em compêndios pelos novos historiadores profissionais.

Vozes discordantes, como a de Michelet (1798-1874) e Burckhardt (1818-1897), viam a história como a interação de três forças: o Estado, a Religião e a Cultura, constituindo uma história daqueles que “sofreram, trabalharam, definharam e morreram sem ter a possibilidade de descrever seus sofrimentos” ⁴⁷. Sobre

⁴⁴ SILVA, Pedro. [As grandes correntes historiográficas da Antiguidade ao século XX](http://historiaaberta.com.sapo.pt/). Disponível no site <http://historiaaberta.com.sapo.pt/> Acesso em 30/06/2008.

⁴⁵ CARR, Edward H. *Que é história?* Rio de Janeiro: Pa z e terra, 1999. p. 16

⁴⁶ BURKE, 1997. p. 18.

⁴⁷ MICHELET, Jules. *Oeuvres*. 1842, p. 8. *Apud* BURKE, 1997. p. 19.

Michelet, Benedict Anderson nos informa que o historiador romântico deixou claro que o “objetivo da sua exumação não era de forma alguma um conjunto aleatório de mortos e anônimos esquecidos. Eram aqueles cujos sacrifícios, ao longo de toda a história, possibilitaram a ruptura de 1789 e surgimento autoconsciente da nação francesa, *mesmo quando esses sacrifícios não eram entendidos como tais pelas vítimas* .⁴⁸ Assim, Jules Michelet, que nos apresenta uma perspectiva claramente romântica da história, foi um dos inspiradores do republicanismo não jacobino e clássico defensor do Estado-nação, da “história pátria”.

Em geral a historiografia liberal e romântica, debruça-se sobre o homem, a sociedade e os municípios. É eminentemente regionalista, com grande simpatia pelo medievo e introduz subjetividade na narrativa. É um período de grande divulgação cultural em que ocorre um alargamento de público e a profissionalização do historiador. É importante ressaltar aqui que as questões relativas à construção do imaginário nacional estão presentes tanto na história de Ranke quanto na de Michelet e Burckhardt, porém sob perspectivas diversas. O romance histórico surge e se desenvolve neste mesmo contexto e será grande colaborador nesta empresa. Como poderemos observar nas análises apresentadas adiante, parece-nos que o romance histórico do século XIX privilegiou o que, segundo Peter Burke, poderíamos chamar de “história da perspectiva das classes subalternas”⁴⁹. Por outro lado, não deixou de marcar sua preocupação com as fontes dos arquivos, ainda que por vezes fossem elas de caráter ficcional.

Com as bases do positivismo lançadas por Auguste Comte (1798-1857), após a primeira metade do século XIX, o papel do historiador traduz-se em pesquisar fatos, organizá-los fazendo sua exposição através de uma narrativa tão impessoal quanto possível, contrariando a subjetividade romântica. Neste período o domínio da história política será freqüentemente contestado, tendo os historiadores econômicos como os opositores mais bem organizados. Os fundadores da sociologia, como Comte, do mesmo modo que Durkheim (1858-1917) desprezavam os

⁴⁸ ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 270.

Itálicos do autor.

⁴⁹ BURKE, p. 19.

acontecimentos particulares, designando-os como “manifestações superficiais” que apresentam a história aparente mais do que a história real de uma determinada nação ⁵⁰.

Por volta de 1900, o clima solicitava a substituição da história política, considerada por alguns como nada mais que uma história de indivíduos, pela história cultural e econômica, vista como a história do povo. O desprezo pelos eventos, Segundo Peter Burke, fará com que François Simiand, seguidor de Durkheim, proponha a derrubada de “três ídolos da tribo dos historiadores”, que seriam: a) o “ídolo político” (preocupação com a história política, os fatos políticos, as guerras, etc.); b) o “ídolo individual” (ênfase excessiva nos grandes homens ou coisas do gênero); c) o “ídolo cronológico” (hábito de perder-se nos estudos das origens) ⁵¹. Três temas que seriam caros à Escola dos *Annales*, fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch em 1929 e que contribuirá, conforme Burke, para a expansão do campo da história por diversas áreas:

O grupo ampliou o território da história, abrangendo áreas inesperadas do comportamento humano e a grupos sociais negligenciados pelos historiadores tradicionais. Essas extensões do território estão vinculadas à descoberta de novas fontes e ao desenvolvimento de métodos para explorá-las. ⁵²

Peter Burke entende que a contribuição dos *Annales* pode ter sido profunda, mas foi também profundamente desigual, já que os historiadores voltaram frequentemente sua atenção sobre um período: o início da idade moderna (1500-1800), mais especificamente o “Antigo Regime” na França (1600-1789). Sendo assim, contribuiu notavelmente para os estudos medievais, porém deu pouca atenção ao que ocorreu depois de 1789. O que pode ser justificado, segundo Burke, pela

abordagem diferenciada da história pelo grupo, especialmente pela falta de importância atribuída aos indivíduos e aos eventos, está seguramente vinculada ao fato de concentrarem seus estudos no período medieval e no início da era moderna. Braudel não teve dificuldades em desprezar Felipe

⁵⁰ DURKHEIM, 1896, *Apud* Burke, p. 20.

⁵¹ SEMIAND, 1903. *apud* Burke.

⁵² BURKE, 1997. p. 126.

II, teria mais problemas em fazer o mesmo com Napoleão, Bismark ou Stalin.⁵³

Deste modo, segue a afirmação de Peter Burke de que assim como são inegáveis as contribuições da Escola dos *Annales* é também difícil negar que a política foi subestimada por alguns membros por certo tempo, nos anos entre 1950 e 1960. O movimento encerra-se efetivamente, conforme Peter Burke, em 1989 quando

de um lado encontramos membros do grupo dos *Annales* redescobindo a política e mesmo o acontecimento. De outro, vemos tantos pesquisadores de fora inspirados pelo movimento – ou indo na mesma direção por razões próprias – que termos como “escola” ou paradigma estão perdendo o sentido. O movimento está se dissolvendo, em parte, como resultado de seu sucesso⁵⁴.

Como pudemos observar, portanto, o percurso evolutivo da historiografia está intimamente relacionado com a concepção de história adotada em cada época. Apresenta discussões referentes à ênfase ou não no caráter político da narrativa histórica que, de uma forma ou de outra, tem como preocupação central os acontecimentos e as relações individuais ou coletivas deflagrados, a princípio, entre grupos humanos definidos pelo pertencimento territorial e, a posteriori, pela imposição do Estado-nação.

⁵³ BURKE, 1997. p. 124.

⁵⁴ BURKE, 1997, p. 123.

1.1 DA PÁTRIA À NAÇÃO

Quando vemos Camões narrar a história de Portugal glorificando o povo português, em *Os Lusíadas* (1572), é preciso levar em conta que “o nacionalismo vem antes das nações” e que as “nações não formam os Estados e os nacionalismos, mas sim o oposto”⁵⁵ como nos diz Eric Hobsbawm. Segundo o mesmo autor, o primeiro significado da palavra *nacion*⁵⁶ indica origem e descendência e, assim, um corpo de homens ligados a um território não formam um Estado e apenas fortuitamente seria uma unidade política. Nos *Lusíadas* temos antes a expressão de um nacionalismo, do amor à pátria (enquanto lugar de nascimento), do que da nação portuguesa no sentido moderno do termo⁵⁷. Antes de 1884 “a palavra *nacion* significava simplesmente ‘o agregado de habitantes de uma província, de um país ou de um reino’”⁵⁸, apresentando já indícios da conotação política que se afirmará posteriormente. A definição equalizava o “povo” e o Estado, à maneira das revoluções francesa e americana, fundando expressões como “Estado-nação” ou “Nações Unidas”. A produção literária e histórica, fundamentadas neste conceito, estarão muito mais propensas a apresentar as personagens em sua refiguração ou figuração humana, do que por aspectos individualizantes. Depois da “Era Clássica” e do medievo teocêntrico, o Renascimento nos apresentará um antropocentrismo focado na figura do monarca. Ou seja, a história do rei, representante do Estado, é a história da pátria e do povo. Há aí a permanência da história como o estudo do elemento público. Na literatura dá-se do mesmo modo, pertencem a uma nação os grupos que viverem sob o domínio e as leis de determinado reino ou país.

A partir de 1884, “nação” passou a ser entendida como “um estado ou corpo político que reconhece um centro supremo de governo comum” e também “o

⁵⁵ HOBBSBOWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*. 3 ed. Paz e Terra: São Paulo, 2002. p. 19.

⁵⁶ Hobsbawm refere-se às definições apresentadas em várias edições do Dicionário da Real Academia Espanhola para confirmar a modernidade do vocábulo “nação”. Segundo a pesquisa do autor, a terminologia de Estado, nação e língua não é usada no sentido moderno antes da edição de 1884 do referido dicionário (p. 27).

⁵⁷ A hipótese inicial do trabalho de Hobsbawm apresenta como nação “qualquer corpo de pessoas suficientemente grande cujos membros considerem-se como membros de uma ‘nação’”. O que revela a amplitude e a imprecisão da forma como é utilizado o termo atualmente. p. 18.

⁵⁸ HOBBSBOWM, p. 27.

território constituído por este Estado e seus habitantes, considerados como um todo.”⁵⁹ Percebe-se nisso a permanência do caráter político do termo, porém uma delimitação mais objetiva marcada pela presença dominante e recorrente de um “Estado comum e supremo”.

É este mesmo caráter político do termo “nação” que estará presente nos ideais nacionalistas dos movimentos artísticos e historiográficos desde o século XIX. Assim, o Romantismo, movimento artístico e filosófico que buscou um nacionalismo que consolidasse os estados nacionais da Europa, teve suas bases fincadas nos apontamentos filosóficos de Rousseau, Voltaire e Montesquieu.

Para Rousseau, a Revolução era a própria nação. Acreditava que o “cidadão individual é a base da pátria e o fim do Estado é a felicidade e a liberdade individual”.⁶⁰ Enquanto que, para Herder, pensador alemão, o conceito de cidadão é *Volk* (povo) e a língua é um meio de individualização das nações⁶¹. Assim, entre ideais revolucionários e tradições culturais e folclóricas de povos que descobrem a sua consciência nacional, reafirma-se ou emergem novos “Estados”. Estes conceitos estarão presentes tanto na narrativa de ficção quanto na historiográfica, e a origem do gênero romance será, para a literatura, um grande marco desta virada ideológica justificada pela ascensão da burguesia.

A professora Maria Elizabete Chaves de Melo explica o princípio da nação visto por Chateaubriand em 1836, quando da publicação de *Essai sur la littérature anglaise*. Segundo a pesquisadora, o princípio da nação, ou o critério da nacionalidade, passa a ser “a pedra de toque do julgamento de uma obra.”⁶² Para Chateaubriand (1768-1848), o “espírito nacional seria tanto elemento de avaliação da qualidade artística de uma obra, quanto medida para acusar a influência estrangeira, responsável por falsificações”. Ainda de acordo com a professora, Chateaubriand leva tão a sério essa conceituação, que chega a duvidar da

⁵⁹ HOBBSBAWM, p. 28.

⁶⁰ HEMILEWSKI, Ada Maria. *Nacionalismo e história da literatura*. Artigo disponível no site: <http://www.fw.uri.br/letras/artigos/nacionalismo.html> Acesso em 20/12/2008.

⁶¹ *Idem*.

⁶² MELO, Maria Elizabeth C. de. *História da Literatura um projeto romântico com respaldo cientificista*. GT História da Literatura, PUCRS. Disponível no site http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/gt/maria_mello.php Acesso em 18/12/2008

possibilidade de entendimento de uma obra por um estrangeiro “Ninguém, em uma literatura viva, é juiz competente das obras que não são escritas em sua própria língua.”⁶³ Maria Elizabete Chaves de Melo acrescenta:

A nacionalidade passa a ser exaltada como um princípio defensivo, uma entidade indissociavelmente ligada à historiografia literária e aos valores do estado nacional. Ser francês é, entre outras coisas, exprimir-se na língua da clareza e com uma lógica cartesiana irrefutável. Estava criado um dos maiores clichês do mito da nacionalidade francesa, o da clareza e pureza da língua, aliada ao rigor do pensamento lógico que vai ser evidentemente importante nos estudos históricos e literários na medida em que servira de característica predominante da história, que se propunha a estudar com clareza, objetividade e racionalmente os fatos.⁶⁴

Em relação ao romance histórico *Os noivos* (1823), de Alessandro Manzoni, Chateaubriand dirá: “Walter Scott é grande, mas Alessandro Manzoni é algo mais”.

⁶⁵ A grandeza de Manzoni para Chateaubriand está no domínio precioso da língua italiana, característica exaltada recentemente por estudiosos da língua que têm acesso ao romance. Segundo a professora Matilde Matarazzo Gargiulo, a história da língua italiana é a história do povo e da cultura da Itália, assim, a

língua é inseparável das vicissitudes sociais e políticas de um povo e a época em que viveu Manzoni, época do Romantismo, foi época de idéias novas sociais e políticas. Naquele momento, a obra de arte não era mais considerada como produto arbitrário da mente do homem, estruturada dentro de cânones estilísticos, mas sim um produto do espírito do mundo em que viviam.⁶⁶

Nesta mesma linha, seriam produzidas as obras da América, como podemos observar num José de Alencar e num Gonçalves Dias, por exemplo, em que o vocabulário indígena ganha destaque para marcar a origem da nação brasileira.

Portanto, segundo Hobsbawm, o conceito de nação, que equalizava o povo e o Estado à maneira das revoluções francesas e americanas, estará tanto nas produções

⁶³ Apud MELLO.

⁶⁴ *Idem, Ibidem.*

⁶⁵ CASTAGNOLA, Luís. Trajetória existencial e literária de Alessandro Manzoni. In: BRASIL. Instituto Nacional do Livro. ed. *Vida e obra de Alessandro Manzoni – Ensaaios*. Brasília, 1973. p. 22.

⁶⁶ GARGIULO, Matilde Matarazzo. Alessandro Manzoni e a questão da Língua Italiana. In: BRASIL, Instituto Nacional do Livro. *Vida e obra de Alessandro Manzoni – Ensaaios*. Brasília, 1973. p.91.

artísticas literárias quanto nas produções da história. O encontro das aspirações de atender o propósito histórico da construção das diversas identidades nacionais, concomitantemente com a formação das respectivas literaturas nacionais, estabelece a dupla orientação que define as principais relações entre literatura e nacionalidade.

Os nacionalismos literários ganharam diversas formas, cujo leque variado se estende entre dois extremos. Em um deles, limitado às dimensões predominantemente localistas, reflete uma concepção ontológica, fixa e permanente de nacionalidade. No Brasil, esta concepção tipicamente romântica fará com que os discursos fundadores da brasilidade, os textos da “literatura de informação” que serviram antes a projetos colonizadores, tornem-se fomento ideológico ao projeto de constituição de uma literatura nacional.⁶⁷ O romance histórico de caráter revisionista entra em cena como resposta ao ideal de afirmação deste nacionalismo através da produção literária de cada país.

A outra compreensão, mais voltada para a universalidade e o reconhecimento das diferenças, é baseada na inconstância, alteridade e multiplicidade e faz parte de uma concepção que se inicia com os modernistas e que tem sido ampliada e constantemente discutida e representada em romances históricos produzidos após 1980. Estas concepções serão apresentadas de modo mais consistente nas análises comparativas a serem empreendidas entre os romances *Iracema*, de José de Alencar e *O Príncipe de Nassau*, de Paulo Setúbal.

Como a identidade nacional não tem existência objetiva, ambas as concepções, e as diversas gradações existentes entre elas, passam necessariamente pela dimensão da ficcionalidade. Nas análises que faremos tanto de romances históricos do século XIX quanto dos romances de Ana Miranda, a representação da condição nacional (*nation ness*) é fundamentalmente baseada no sentido e no sentimento de pertença ou compartilhamento que têm os integrantes de uma

⁶⁷ Ver WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997. A obra traz uma análise crítica do percurso da historiografia da literatura brasileira, enfatizando a leitura do Romantismo como expressão de projetos nacionais que se modificaram de acordo com demandas histórico-sociais da sociedade brasileira à época em que cada obra historiográfica foi escrita.

determinada comunidade ou grupo social e que os fazem participantes de uma mesma “comunidade imaginária”.

A literatura, então, fornece aos nacionalismos a expressão dessa ficção, que é a impressão de que os diferentes indivíduos de um grupo social compartilham, simultaneamente, de uma mesma realidade social, histórica, cultural e, principalmente, identitária.⁶⁸

O ano de 1983 pode ser considerado um marco nas discussões sobre nacionalismos, a partir da publicação do livro *Comunidades imaginadas*, de Benedict Anderson, do qual antecipamos algumas idéias acima. O autor trabalha com a idéia de que nações são comunidades imaginadas, unidas por sentimentos e características subjetivas (religião, língua, origem, etnia, cultura, folclore, hábitos, costumes, crenças, ideologia e diferenças diante de outras nações), que nos dá a sensação de pertencimento a um determinado grupo.

Se a virada do século XIX foi marcada pela criação e fortalecimento do Estado-Nação, a passagem para o século XXI pode ser caracterizada pela consciência da “globalização” que, segundo Stuart Hall, é o termo que sintetiza um complexo de processos e forças de mudanças, que foi capaz de deslocar as identidades culturais nacionais no final do século XX.⁶⁹ MCGrew, conforme Hall, define “globalização” como processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. A definição implica na substituição da idéia clássica de sociedade como um sistema bem delimitado por uma perspectiva que se concentra no modo de ordenação da vida social ao longo do tempo e do espaço⁷⁰.

Em contrapartida à idéia de globalização, o número de conflitos por reivindicações de fronteiras e afirmações de identidade aumentou. O nacionalismo é, portanto, um sentimento que está, ainda, fortemente enraizado nas comunidades e

⁶⁸ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁶⁹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003. p. 67

⁷⁰ GUIDDENS, *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990. p.64. *Apud* Hall, 2003, p.68.

atualmente, se adapta à nova realidade mundial. As redefinições de espaço não eliminaram os valores simbólicos de identidade e origem. O mito, a memória e a identidade, ainda são imprescindíveis à vida social. Stephen Bann nos diz:

Buscar a narrativa distorcida é compreender que a retidão de qualquer narrativa é uma invenção retórica e que a invenção de histórias é a parte mais importante da autocompreensão humana.⁷¹

A busca por essa “narrativa distorcida” que culmina na representação de um imaginário coletivo através da ficcionalização do passado foi, desde a origem, função e objetivo do romance histórico. O que parece ter se modificado são as formas de apropriação deste passado, as quais respondem certamente a uma mudança no modo de pertencer e de compartilhar a condição nacional (*nation ness*). Assim, o romance histórico contribui para uma nova proposta de representação dos conceitos como os de nação, nacionalismo e condição nacional.

1.2 O ROMANCE HISTÓRICO E O NACIONALISMO NO SÉCULO XIX

Como pudemos observar anteriormente, os métodos de estudo sobre o passado e, como consequência, as formas pelas quais o conhecimento histórico era apresentado modificaram-se especificamente entre os anos de 1760 e 1820. Estes anos de desenvolvimento industrial na Inglaterra foram chamados de “era histórica” pelo filósofo e historiador escocês David Hume⁷² e neles se propicia o aparecimento do romance histórico como importante inovação no gênero ficcional do Romantismo.⁷³

No entanto, é também a partir do século XIX, durante o estabelecimento da autonomia da arte e da profissionalização da historiografia, que história e ficção

⁷¹ BANN, Stephen. *As invenções da História: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: UNESP, 1994. p.77.

⁷² *Apud* STEVENS, Anne H. Tales of other times: survey of british historical fiction, 1770 – 1812. Disponível no site: www.cardiff.ac.uk/encap/journals/corvey/articles/cc07_n03.html Acesso em 18/12/2008

⁷³ STEVENS, Anne H. Tales of other times: survey of british historical fiction, 1770 – 1812. Disponível no site: www.cardiff.ac.uk/encap/journals/corvey/articles/cc07_n03.html Acesso em 18/12/2008

aparecem mais e mais distintas. O romance começava a ser estudado como um trabalho da imaginação linguisticamente complexo, que usava técnicas para levar o leitor a descobrir seus significados mais profundos, enquanto que o trabalho historiográfico era mais freqüentemente estudado pelas idéias expressas do que pelo significado das expressões.

Segundo Anne Stevens,⁷⁴ as mudanças na historiografia desta época são precisamente naquelas áreas onde a ficção histórica se destaca: a criação da identificação narrativa, a exploração da história social e a descrição de espaços domésticos e do cotidiano. Ao incorporar a matéria e alguns métodos dos historiadores, os romancistas do século XIX buscavam o prestígio alcançado pelos trabalhos de caráter histórico, os quais eram produzidos em grande número⁷⁵. Assim, Stevens acredita que o sucesso popular e de crítica de historiadores como David Hume, Willian Robertson e Eduard Gibbon, fez com que se criasse uma nova forma de representação histórica que jogasse com os novos ideais de objetividade e do ceticismo histórico.

O ponto de vista da pesquisadora britânica parece subjugar a narrativa romanesca em relação aos propósitos e diretrizes da narrativa histórica. Gostaríamos de ressaltar que as bases do prestígio da historiografia estiveram relacionadas ao fortalecimento dos “discursos de verdade”⁷⁶, expressão devida a Foucault, e este nos parece ter sido um motivo mais forte para o investimento de ficcionistas na apropriação do discurso historiográfico. Como Benedict Anderson, entendemos que o romance, e de modo especial o romance histórico do século XIX, surge como resposta a uma realidade geopolítica do Estado-Nação.

O estabelecimento de um “discurso de verdade” aparece concomitantemente com a necessidade de imposição pelos Estados, instituições de governo, de uma

⁷⁴ *Idem Ibidem.*

⁷⁵ Segundo Stevens, eram produzidos uma proporção de 10.000 trabalhos historiográficos para 3.000 ficcionais já no século XVIII.

⁷⁶ Segundo Foucault, o discurso de verdade está em constante deslocamento e se relaciona com o modo como, em cada época, se institui a “vontade de verdade” que exerce sobre outros discursos “uma espécie de pressão e como que um poder de coerção”. No século XIX, ainda segundo Foucault, esta vontade de verdade não coincide com a vontade de saber que caracteriza a cultura clássica, em que o discurso verdadeiro não é mais o discurso desejável. FOUCAULT, *A ordem do discurso*. 7 ed. Edições Loyola: São Paulo, 2001. p. 15-18.

condição nacional (*nation ness*), bem como do desenvolvimento de um sentimento nacional que se amplia com a seqüência de revoluções populares. Segundo B. Anderson, tanto a nacionalidade ou a condição nacional quanto o nacionalismo são produtos culturais específicos e para entendê-los é preciso considerar, com cuidado, suas origens históricas, a transformação de seus significados ao longo do tempo e o porquê de sua legitimidade emocional ser tão profunda na atualidade. Assim, a criação destes produtos culturais no final do século XVIII, conforme Anderson, foi

uma destilação espontânea do 'cruzamento' complexo de diferentes forças históricas. No entanto, depois de criados, esses produtos se tornaram 'modulares', capazes de serem transplantados com diversos graus de autoconsciência para uma grande variedade de terrenos sociais, para se incorporarem e serem incorporados a uma variedade igualmente grande de constelações políticas e ideológicas. ⁷⁷

Seguindo esta orientação, as reflexões de Anderson apontam a importância do jornal e do romance, produtos imediatos do desenvolvimento da imprensa sob as diretrizes do capitalismo editorial, para a formação de uma consciência nacional. A língua impressa foi, segundo o autor, base para consciência nacional de três maneiras: a) “criavam-se campos unificados de intercâmbio e comunicação abaixo do latim e acima dos vernáculos falados” – ou seja, ligados através da letra impressa, os leitores constituíam o embrião da comunidade nacionalmente imaginada; b) “o capitalismo tipográfico conferia uma nova fixidez à língua, o que, a longo prazo, ajudou a construir aquela imagem de antigüidade tão essencial à idéia subjetiva de nação”; c) “o capitalismo tipográfico criou línguas oficiais diferentes dos vernáculos administrativos anteriores” ⁷⁸. Assim, o surgimento das comunidades imaginadas das nações dá-se num clima de transformações fundamentais no modo de apreender o mundo, o que possibilitava “pensar” a nação. Ainda segundo Anderson, o jornal e o romance “proporcionaram meios técnicos para ‘re-presentar’ o tipo de comunidade imaginada correspondente à nação” ⁷⁹.

⁷⁷ ANDERSON, p. 30.

⁷⁸ *Idem*, p. 80-81

⁷⁹ *Idem*, p. 55.

O ponto de vista de Benedict Anderson será retomado por Franco Moretti no seu *Atlas do romance europeu – 1800-1900*. Moretti apresenta o romance como “a forma simbólica do Estado-Nação”⁸⁰ que não oculta as divisões internas da nação, mas as transforma em uma história. Segundo Moretti, Estados-nação como a Inglaterra/Grã Bretanha e França já existiam muito antes da ascensão do romance, mas como estados potenciais mais do que reais. Ou seja, não eram sistemas integrados, mas “fragmentados em diversos circuitos locais, em que o elemento estritamente *nacional* não afetara até ali a existência cotidiana.”⁸¹ A partir do século XVIII, conforme Moretti, o surto de industrialização entre outros fatores, arrasta o homem para fora da dimensão local para uma dimensão maior, nacional. O Estado-nação foi inicialmente uma coerção inesperada, muito diversa das relações de poder anteriores, marcadas pelo caráter religioso ou dinástico, como explica Benedict Anderson. O Estado-nação implicava em um domínio mais amplo e mais abstrato e, por isso, necessitava de uma nova forma simbólica para ser entendido. Para Franco Moretti a literatura, e em especial o romance de Jane Austen, “tomam a realidade dolorosa do desenraizamento territorial (...) e reescrevem-na como uma viagem sedutora: instigada pelo desejo e coroada pela felicidade”⁸². Assim, no romance, como forma simbólica do Estado-nação, os acontecimentos estão intimamente relacionados ao ambiente característico de cada espaço nacional.

Deste modo, vemos que a importância do romance, com destaque para o romance histórico, dá-se antes por apresentar-se como ferramenta indispensável para a compreensão do Estado-nação enquanto sistema político e organizacional. Portanto, não é o prestígio da historiografia, mas a necessidade do filtro do imaginário, do ficcional, para se compreender e apreender o Estado-nação, o que faz surgir uma nova forma de representação que interage com os novos ideais de objetividade e do ceticismo histórico, o romance histórico.

Acreditamos que, muito mais do que uma apropriação do prestígio do tema historiográfico, romancistas como Walter Scott, Alessandro Manzoni e Alexandre

⁸⁰ MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. p. 27.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Idem*, p.28

Herculano, para ficarmos com representantes do romantismo europeu, incorporaram um espírito de época, uma preocupação recorrente em organizar e representar ficcionalmente o conhecimento histórico como elemento fundador do sentimento nacionalista e de uma especificidade da condição nacional.

Entendemos como B. Anderson, que nacionalismo deve ser tratado como “parentesco” ou “religião” e não como “liberalismo” ou “fascismo”. Assim, as análises a serem apresentadas se baseiam no conceito de nação como uma “comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.”⁸³ Deste modo, para que um grupo se reconheça como nação é preciso que todos os membros tenham uma “imagem viva” da comunhão entre eles, ainda que jamais se conheçam. E é esta “imagem viva” que os romancistas do Romantismo pretendem construir em suas obras.

O conhecimento histórico é, parece-nos, um elemento unificador, um caminho pelo qual o romancista transita para fornecer ao leitor a possibilidade do reconhecimento e até de inserção em sua “comunidade política imaginada”, desenvolvendo um apego emocional e tornando-se capaz de matar ou morrer por ela. Esta parece ter sido uma das funções político-nacionalistas do romance histórico do século XIX e coincide com as mudanças historiográficas que vinham ocorrendo desde os séculos XVII e XVIII, quando a “presença do historiador e de testemunhas como garantias da veracidade do relato foram abolidas”⁸⁴ e a crítica sobre o documento, que começara com o humanismo, vem a ser cada vez mais usada pelos historiadores. Segundo Cavaliere, é

sobretudo no século XVIII que os historiadores começam a questionar a história como narração de uma série particular de acontecimentos políticos e bélicos, cujos protagonistas eram as grandes personagens, e dirige sua atenção para os costumes e as idéias que caracterizam um determinado período histórico, estendendo também o seu estudo a camadas da população tradicionalmente excluída.⁸⁵

⁸³ ANDERSON, p.32.

⁸⁴ CAVALIERE, Mauro. *As coordenadas da viagem no tempo*. Tese (doutorado em Letras). Stockholms universitet, 2002. p. 56.

⁸⁵ *Idem*, p. 56.

Esta mudança da narrativa para a investigação histórica, do acontecimento para os costumes e idéias de um período passado, é significativa para o surgimento de narrativas que, conforme Anne Stevens, incluíam em seus títulos, já no século XVIII, expressões como: “An historical tale”; “A tale founded on historical facts”; “A tale of other times”; “An historical romance”. Estas narrativas, ainda segundo a pesquisadora britânica, coincidiram com a produção do romance gótico e a crítica do século XX os tem agrupado como tal, embora falte a eles o que ela chama de “*supernatural machinery*”. Georg Lukács em seu famoso estudo sobre o romance histórico não esqueceu desta produção, mas marca uma diferença entre estas produções e a produção de Walter Scott, justamente pela especificidade histórica apresentada pelo romancista romântico.

O que nos leva a fazer estas aproximações entre as mudanças na historiografia e o surgimento de novos tipos de narrativas de ficção histórica é, no entanto, a afirmação de B. Anderson de que entre 1776 e 1838 surgia no hemisfério ocidental grande número de entidades políticas que se definiam “de modo autoconsciente como nações e, com a interessante exceção do Brasil, como repúblicas (não dinásticas).”⁸⁶ Se o nacionalismo, como nos diz Hobsbawm, vem antes das nações ou comunidades imaginadas, parece-nos claro que a ficção histórica em seus diversos gêneros (dramático, épico, conto, fábula, novela) seja desde as raízes uma expressão sobre o passado que responde ao “modelo” historiográfico de cada período e aos anseios patrióticos de determinada comunidade, ainda que não esteja plenamente reconhecida como tal. Agora, o romance histórico, gênero que surge numa época em que se estabelece ampla e plenamente o conceito de nação como regulamento social e político de cada comunidade, não poderia deixar de apresentar o traço nacionalista como diferencial em relação a qualquer outro tipo de produção narrativa anterior a ele. Assim, além de afirmar nosso posicionamento referente a origem do romance histórico tal como a apresenta Lukács, pretendemos, a partir de análises dos romances *Ivanhoé* (1820), de Walter Scott e de *Os noivos*⁸⁷ (1827), de

⁸⁶ ANDERSON, p. 83.

⁸⁷ Em 1825 sai o primeiro volume do romance e os outros dois nos dois anos seguintes. Depois Manzoni passa longos anos aprimorando a pureza da língua do seu romance para a reedição definitiva em 1842.

Alessandro Manzoni, demonstrar como as questões da condição nacional e o nacionalismo estão inseridas nos romances e como isto se relaciona com o modo de apropriação do discurso historiográfico.

Antes disso, porém, cumpre-nos estender um pouco mais a perspectiva de Lukács sobre os romances com figuração histórica que existiram nos séculos XVII e XVIII. O crítico marxista considera o romance social realista anterior a Scott importante no processo de gestação do romance histórico do século XIX. Para ele, a história do povo, a perspectiva social, deve ser o centro de interesse da história. Uma boa representação da totalidade da vida nacional no romance deve considerar a figuração das relações entre as diferentes classes sociais; deve descrever a repercussão das transformações históricas na vida cotidiana dos seres ilustres. A citação dirá melhor:

Esta immediatez de las relaciones vitales com los acontecimientos históricos viene a ser lo decisivo en primera instancia. El pueblo, em efecto, vive la historia de manera directa. La historia es su auge y su decadencia, la cadena de sus alegrías e sufrimientos. Si el autor de novelas históricas logra inventar tales hombres y destinos, en que se manifiesten directamente los principales contenidos, problemas, corrientes, etc., sociales y humanos de una determinada época, podrá representar la historia desde 'abajo', desde la vida del pueblo.⁸⁸

Para Lukács é esta representação da história vista de baixo, a partir do povo, que torna possível ao romancista alcançar o imediatismo da vivência histórica. Ao mesmo tempo, vemos que é exatamente isto que dá aos romances o caráter nacionalista de traço, não raro, ufanista. E dizemos ufanista por tratar-se de romances que descrevem, retratam uma época de formação nacional sem, no entanto, apontar contrastes ou paralelos com outras culturas que não estejam intimamente ligadas com este processo. Mesmo pensando em berços colonizados, a formação nacional é narrada, quase sempre, de dentro para fora, ou seja, das particularidades da terra e do povo para os elementos instituídos por dinastias ou por colonizadores desta mesma terra, deste mesmo povo.

⁸⁸ LUKÁCS, G. *La novela histórica*. 2ª ed. México: Ediciones Era, 1971, p. 356-357.

Se pensarmos em romances indianistas brasileiros, como *Iracema* (1865) ou *Ubirajara* (1874) de José de Alencar, entendemos bem o que representou essa volta às origens ou ao passado para os românticos. No Brasil, romances históricos como *A guerra dos Mascates* (1871) e *O gaúcho* (1870), do mesmo José de Alencar, surgiram tardiamente, mas trazem bem marcada a questão da definição ou da formação da brasilidade. Seja através da resistência a não corromper-se diante da cultura européia ou da luta pelo domínio da terra, os romances são, em síntese, representações de momentos de afirmação da condição nacional.

Isto não significa dizer que as questões sobre o nacional não estão representadas em romances que não refiguram o passado histórico. No entanto, ao que nos parece, o romance histórico romântico é a primeira tentativa de representação ficcional do nacionalismo com caráter político e ideológico definido por um conceito de nação que se firma através do Estado. Esta será, portanto, nossa justificativa para empreender a análise das obras de Scott e Manzoni, as quais apresentam particularidades que por si só justificariam o comparativismo.

1.3 ENTRE SCOTT E MANZONI

I promessi sposi, ou *Os Noivos*,⁸⁹ de Alessandro Manzoni, foi publicado pela primeira vez em 1827, portanto sete anos depois do aparecimento de *Ivanhoé*⁹⁰, romance que sagrou Walter Scott como romancista que até então publicava anonimamente. Esta análise tem como projeto inicial apontar uma apropriação histórica tendenciosa em ambos, de forma que em um se privilegia o traço moralista preso a conceitos de bondade e maldade ditados pela filosofia religiosa; outro o traço crítico sobre as relações entre religiosidade e política, além de contribuir para o levantamento histórico do folclore da Escócia e Inglaterra. Os autores refiguram, cada um à sua maneira, nos romances históricos em questão, o passado das nações

⁸⁹ MANZONI, Alessandro. *Os Noivos*. Trad. Marina Guaspari. 1 ed. Abril Cultural: Rio de Janeiro, 1971. Col. os imortais. Nota da editora: “texto conforme a edição da Editora Irmãos Pongetti: Rio de Janeiro, detentora do Copyright para a língua portuguesa”.

⁹⁰ SCOTT, Walter. *Ivanhoé*. Tecnoprint: São Paulo, [19...]. A edição consultada traz ilustrações, porém não apresenta o prefácio citado por Lukács.

italiana e britânica de modo a informar e formar em seus leitores a condição nacional, a fim de que descubram ou reconheçam sua “comunidade imaginária”, seus limites e sua soberania.⁹¹ De acordo com as idéias de Walter Scott anunciadas no prefácio de *Ivanhoé*, citado por Lukács:

Ni puedo ni quiero pretender una perfecta precisión, ni siquiera en las cosas que sólo interesan a la forma externa, y mucho menos en los puntos más significativos de la expresión y la conducta. Pero el mismo motivo que me impide redactar el diálogo de una obra en anglo-sajón o en un francés normando y me prohíbe mandar imprimir esta escritura con tipos Caxton o Wynken de Worde, es el que me impide mantenerme absolutamente dentro de los confines del periodo en que se desarrolla mi historia. Para suscitar participación, el objeto elegido tiene que ser traducido a las costumbres y al lenguaje del periodo en que vivimos... Es cierto que esta libertad tiene sus límites pertinentes; el autor no debe referir nada que no esté de acuerdo con las costumbres de la época descrita.⁹²

Segundo Cândido Jucá, em prefácio à edição de bolso da Ediouro, *Ivanhoé* foi o romance de maior público de Scott e foi traduzido para o português já em 1838.⁹³ O romance narra a luta entre saxões e normandos e as intrigas de João Sem Terra para destronar seu irmão Ricardo Coração de Leão. Wilfred de Ivanhoé torna-se colaborador preferido do rei Ricardo I durante a terceira Cruzada e ambos retornam anônimos para a Inglaterra. O primeiro apresenta-se a princípio como um eremita e a seguir assume o codinome “Cavaleiro Desdichado”, devido sua condição de deserdado; e o segundo, apresenta-se como “Cavaleiro Negro” e só revela sua identidade perto do desfecho da narrativa, mantendo um clima de mistério e suspense no romance. Na Inglaterra feudal, Ivanhoé luta por liberdade e justiça ao lado do Cavaleiro Negro e de Robbin Hood. O romance concentra-se principalmente em dois acontecimentos: a batalha de Ashby de la Zouch, quando Dom Ricardo derrota os cavaleiros do Rei João, o João Sem Terra, com a ajuda de Ivanhoé e a tomada do castelo de Torquilstone, onde a bela Rowena encontra-se

⁹¹ ANDERSON, p. 34. O autor considera a nação como comunidades imaginadas que são limitadas porque sempre possui fronteiras e não se imagina que possa ter a extensão da humanidade e são soberanas porque nasceu numa época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade de comunidades, línguas e linhagens sagradas, definidas pelo reino dinástico hierárquico de ordem divina.

⁹² LUKÁCS, p. 70.

⁹³ JUCÁ, Cândido. Prefácio. In: SCOTT, W. *Ivanhoé*. Tecnoprint: São Paulo, [19...]. p. 17.

aprisionada pelos normandos, representados principalmente pelo templário Willian de Bracy, Boris de Bois Guilbert, o Prior Aymer e Felipe de Malvoisin, que participam dos planos do irmão de Dom Ricardo I. Estão envolvidos na narrativa ainda Locksley (Robbin Hood) e seus parceiros da floresta e os judeus Rebbecca e Isaac de York, além de figuras populares como o Bobo Wamba e o porqueiro Gurth, que são escravos de Cedric, o saxônio, pai de Ivanhoé e tutor de Rowena. Compõe-se assim a estrutura social da narrativa dividida em pelo menos quatro esferas: a nobreza – normanda no poder e saxônia subjugada – o clero, os judeus e o povo.

Esta estrutura é o que possibilita a representação da vivência histórica na Idade Média, embora a escolha do ponto de vista histórico beneficie moralmente o rei Ricardo Coração de Leão, glorificando seu caráter aventureiro e ignorando o conhecimento político de seu irmão em relação à Inglaterra. Historicamente este seria um dos grandes equívocos do romance, caso pudéssemos esquecer do seu caráter ficcional. A relação do rei aventureiro com o lendário Robbin Hood, parece justificar a opção do autor em reforçar o caráter heróico do rei que, não fossem os manuscritos e relatos históricos, bem caberia entre os cavaleiros de Arthur, senão ao lado dele. Enfim, a refiguração de Ricardo Coração de Leão por Walter Scott o insere numa tradição do povo britânico de criar lendas sobre reis populares, heróis pela moral e pelo senso de justiça.

Ler *Ivanhoé* pareceu a princípio que seria uma volta aos romances marcados pelo exacerbamento sentimentalista do Romantismo, porém, para nossa surpresa, o romance se distancia do derramamento melodramático quando encara todo sofrimento como consequência da luta pela liberdade, pelo amor e pela justiça. O posicionamento das personagens em relação à dor é sempre marcado pelo espírito de luta, de enfrentamento, mesmo tratando-se de personagens femininas ou pertencentes a classes sociais ou políticas inferiorizadas. Assim, a judia Rebecca e Lady Rowena não cedem nem esmorecem diante de seus opressores, discutem e negociam a situação. Do mesmo modo, o porqueiro Gurth e o bobo Wamba tomam decisões importantes para o sucesso da empresa de seus amos Cedric e Wilfred de Ivanhoé, representantes uma nobreza saxônia oprimida pelos normandos. Este foco

narrativo em personagens ficcionais representantes de classes dominadas é o que, segundo Lukács, diferencia e caracteriza o romance histórico de outros tipos de narrativas históricas, pois só assim é possível alcançar a especificidade histórica. As personagens ficcionais acabam por interferir no desfecho histórico entrelaçado na narrativa, colaborando para a devolução do trono britânico a dom Ricardo, ao mesmo tempo em que sofrem as consequências do reinado provisório de João Sem Terra.

Em *Os Noivos* a surpresa se dá mais pela agilidade da narrativa e pelo clima de suspense criado em cada final de capítulo. O tom dramático e sentimentalista, principalmente na voz de Lúcia, contrasta com o espírito corajoso de seu noivo Renzo, que é minado no decorrer da narrativa. Ao contrário do que ocorre no romance inglês, a coragem e a aventura de Renzo vai aos poucos sendo substituída pela submissão religiosa. A “providência divina” justifica tanto a dor quanto a alegria e Renzo aprende que, apesar de pertencer ao povo italiano, a revolta contra os padeiros em Monza não fazia parte da sua história individual e, portanto, foi um erro participar dela. Porém, apesar de todas as dificuldades, a providência divina trataria de recompensá-lo pelo seu bom caráter.

O entrelaçamento entre história e ficção se dá neste romance mais pela descrição do espaço e do tempo. Ficam claras as referências à multiplicidade política da Itália no ano de 1629, quando o narrador descreve o caminho percorrido por Renzo em suas fugas. Segundo a professora Francesca Cavalli, em estudo sobre a paisagem manzoniana, é rara a utilização de cores nas descrições de paisagens, pois Manzoni era seguidor da teoria de Lessing sobre os limites de cada arte e não teve presunção de competir com a obra do pintor. No entanto, a cena em que o Padre Cristóforo sai do convento para alcançar a casa de Luzia, antes que o sol apareça completamente, a descrição da paisagem outonal mostra o brilho das folhas avermelhadas das parreiras, a cor escura da terra trabalhada e os campos branqueados de repolhos. Estes elementos pictóricos são parte de um quadro que se transforma em narração, pois adquirem um significado particular quando

relacionados com os tempos calamitosos da narrativa.⁹⁴ Dois episódios históricos marcam o exílio de Renzo: a escassez de trigo, devido a problemas climáticos e de política agrícola; e a peste bubônica que, trazida pela invasão alemã ao ducado de Milão, assolou o país deixando mais mortos do que a própria guerra.

Além disso, a preciosidade poética, presente principalmente nas descrições da paisagem de Lecco e de outras regiões da Itália, revelam o cuidado e o conhecimento de Manzoni ao trabalhar a língua no romance. Esta é uma das marcas nacionalistas da obra. A história da língua italiana é a história do povo e da cultura da Itália, como afirma a já citada professora Matilde Gargiulo, e Manzoni será, no século XIX, representante da busca de uma língua padrão em termos de comunicação das massas e não em termos literários. É no século XIX que ocorre a Unificação da Itália, sua libertação do jugo dos estrangeiros e a renovação da língua e Manzoni participa ativamente das discussões em prol de uma “língua nacional”. Manzoni, ainda segundo Gargiulo, “visava um dialeto vivo para uso de uma sociedade viva, fora das esferas intelectuais e da tradição histórica”⁹⁵ e em *Os noivos* quis que sua linguagem fosse entendida por todos os italianos. Enquanto Scott esclarece ao leitor as diferenças da língua falada na Idade Média na região da Inglaterra, Manzoni prefere apresentar a língua italiana como um emblema, símbolo da nação.

Segundo Luís Castagnola, as composições poéticas importantes para a compreensão de Manzoni aparecem entre 1801 e 1810. Aos quinze anos escrevia o poema de traço marcadamente moralista *Del trionfo della libertà* (1801), em que exalta ao triunfo da liberdade sobre as forças da tirania e da superstição. Após 1810 o poeta passa por um período de reflexão sobre o homem e seu destino temporal eterno, motivado pelo cenário trágico das guerras napoleônicas e revolucionárias, que o leva à conversão ao catolicismo. Após a conversão, em 1812, Manzoni

⁹⁴ CAVALLI, Francesca. Visualização da paisagem manzoniana. In: BRASIL. Instituto Nacional do Livro, ed. *Vida e obra de Alessandro Manzoni – Ensaio*. Brasília, 1973. p. 56.

⁹⁵ Este o motivo maior para a revisão, em 1837, e reedição da obra. Segundo a professora Matilde M. Gargiulo, o problema da língua em Manzoni se apresenta em três fases: a lombardo-toscana, a toscana e a florentina. A primeira edição em quatro volumes trazia o título *Fermo e Lucia*, por influência francesa, e em 1827 mudou para *I promessi sposi*. As mudanças foram tantas no campo da estrutura e da língua que não se justificaria mais considerar-se *Fermo e Lúcia* como esboço dos *I promessi sposi*. (p.97).

retoma sua atividade literária para compor suas obras-primas no campo da poesia, onde a temática religiosa ganha amplitude, e da prosa, com destaque para *Os noivos* (1827) ⁹⁶. Além da poesia religiosa, segundo o mesmo Castagnola, Manzoni cantou também os sofrimentos e as esperanças da Itália em luta pela liberdade nacional, mostrando que, já no texto poético, anunciava o ímpeto nacionalista de sua prosa. Portanto, o romancista Manzoni não se distanciou da sua poesia e usou a língua italiana com esmero para construir uma visão poética da história da Itália, justificando o posicionamento de Lukács que considera a superioridade de Manzoni ao criar indivíduos por ser “un poeta más grande que Scott”. ⁹⁷ Georg Lukács acrescenta ainda que Manzoni remete ao segundo plano, ainda mais que Scott, os grandes acontecimentos históricos, apesar de os expor com a concretude histórica aprendida com o mesmo. Segundo Lukács,

Manzoni describe en forma inmediata un episodio concreto de la vida del pueblo italiano; el amor, la separación y el reencuentro de dos jóvenes campesinos. Pero la historia se convierte a través de su descripción en una tragedia general del pueblo italiano, agobiado por la humillación y división nacionales. Sin abandonar jamás el marco concreto del lugar y el tiempo ni la psicología condicionada por la época y la clase de sus protagonistas, Manzoni eleva el destino de su pareja de noivos hasta transformarlo en la tragedia del pueblo italiano en general. ⁹⁸

Apesar da proximidade relativa à concepção da história, parece-nos que há um distanciamento entre os romances de Scott e de Manzoni e talvez possamos conseguir demonstrar a afirmação da pesquisadora espanhola Fernández Prieto de que todo texto modifica seu gênero, ou seja, cada autor trabalha com repertório de conhecimento diferente compondo uma poética diversa do gênero. Segundo Fernández Prieto, a “genericidade” comum dos mecanismos constituintes da textualidade se projeta nas estruturas textuais, dinamizando os elementos convencionais (traços, normas, regras do gênero) e os elementos originais ou

⁹⁶ CASTAGNOLA, Luís. Trajetória existencial e literária de Alessandro Manzoni. In: BRASIL. Instituto Nacional do Livro, ed. *Vida e obra de Alessandro Manzoni – Ensaio*. Brasília, 1973. p. 3-16.

⁹⁷ LUKÁCS, p. 79.

⁹⁸ LUKÁCS, p.79-80.

inovadores, os quais não necessariamente fazem entrar em crise a codificação do gênero, mas podem modificá-lo em certos aspectos.⁹⁹

Entendemos, portanto, que o romance de Manzoni venha a ser uma variação do gênero iniciado por Scott. Um traço convencional do Romance Histórico do oitocentos é a referência a manuscritos, procedimento que ocorre em ambos os romances. Em *Ivanhoé*, assim como em *Os noivos*, à referência a manuscritos somam-se referências a textos de historiadores da época do autor ou do narrado. O que muda é que, no romance de Scott, a autoridade do manuscrito se dá em relação às informações sobre costumes e vestimentas da época medieval em nível similar à autoridade dos relatos históricos, o que reforça a existência do manuscrito; enquanto que no romance de Manzoni o manuscrito é utilizado como base para as informações sobre eventos relacionados à vida das personagens ficcionais, incluindo nele personagens que migram tanto do manuscrito como de relato de historiadores, como é o caso do “Inominado”.

Esta diferença no modo de apresentação e do uso do referencial sinaliza o modo de apropriação discursiva para a construção dos romances. Em Scott a noção de verdade histórica nos parece ter um grau maior em relação à narrativa composta por Manzoni. Quando este último opta por buscar no manuscrito a história de Lúcia e Renzo, escolhe também aumentar o grau de ficcionalidade da narrativa e tornar mais claras as fronteiras entre o que é histórico e o que é ficcional.¹⁰⁰ Por outro lado, Scott prefere beneficiar-se da dúvida do leitor. Ou seja, como as informações que, segundo o narrador, constam no manuscrito podem constar também em relatos de historiadores da época, do mesmo modo podem constar em textos poéticos, contemporâneos ou não do escritor ou da escritura do romance, citados durante a narrativa. Ora, a existência do manuscrito não é importante para o leitor, o que importa é que a recorrência das informações em textos literários ou históricos torna possível a existência do manuscrito tanto quanto a veridicidade do que se diz.

⁹⁹ FERNÁNDEZ PRIETO, Célia. *Historia e novela: poética de la novela histórica*. 2 ed. EUNSA, Navarra, 2003. p.30

¹⁰⁰ Neste sentido é que Lukács afirma, com propriedade, que Manzoni remete ainda mais para o segundo plano os grandes acontecimentos históricos, como relatamos anteriormente.

O posicionamento dos autores tem a ver com o conceito de arte e de história defendido por cada um devidamente contextualizados e individualizados. Um estudo sobre a evolução filosófico-estética de Manzoni feito por Edoardo Querin nos mostra que o escritor oitocentista, num primeiro momento, acreditava que a arte deve ser representação de verdades e não diversão arbitrária da imaginação individual. Para Manzoni,

o verdadeiro, que é o objeto, é identificado com a realidade histórica, e a atividade do artista é distinta da do historiador, somente enquanto o primeiro completa, no plano de reconstrução psicológica, os 'fatos' (palavras e ações, acrescente-se) oferecidos pelo segundo [...] historiador e artista, então, completar-se iam.¹⁰¹

Num segundo momento, a integração entre artista e historiador aparece como impossível e absurda. Manzoni passa a entender que o “inventado” nada pode acrescentar ao “verdadeiro” positivo do historiador e que, por outro lado, este “inventado” não é o falso, mas também ele um “verdadeiro” de natureza completamente diversa do verdadeiro histórico. Por fim, num terceiro momento, a “natureza do verdadeiro artístico é definitivamente esclarecida como idealidade transcendente, e sua objetividade garantida por ser, não produção da mente individual, mas reflexo daquilo que está na mente divina”¹⁰². Nestes três momentos percebemos em Manzoni uma passagem do verdadeiro histórico ao verdadeiro ideal, da individualidade à superindividualidade, da criação à invenção, de uma poética do sentimento a uma estética da razão. O que está em *Os noivos* é uma resposta a estas reflexões e o que sobressai é, sem dúvida, o pensamento de Manzoni em seu terceiro momento. Por isso, há no romance certa necessidade de marcar fronteiras: a história de Renzo e Lúcia está no manuscrito, de existência questionável, mas não aparece nas narrativas históricas consultadas para narrar sobre a guerra, as revoltas populares ou a peste bubônica. Claramente há no romance uma historicidade fixa por onde caminha ou atravessa a ficcionalidade.

¹⁰¹ PUPPO, Mário. Momenti e problemi di storia dell'estetica, p. III. C.I. Apud QUERIN, Edoardo. Evolução filosófico-estética de Alessandro Manzoni. In: BRASIL. Instituto Nacional do Livro, ed. *Vida e obra de Alessandro Manzoni – Ensaios*. Brasília, 1973. p. 147.

¹⁰² *Idem*, p. 147-148

Parece-nos que no *Ivanhoé* esta clareza não se dá prontamente. A primeira nota de rodapé cita “Turner”¹⁰³ para dar explicações sobre bebidas usadas pelos saxônios, mas quem é “Turner”? O pintor inglês R. W. Turner? Não é clara a nota. A seguir, utiliza uma personagem lendária e literária, “Sir Tristem, famoso pelas suas trágicas aventuras com a bela Isault”¹⁰⁴ para referir-se à linguagem e aos procedimentos de caça. *Tristão e Isolda* foi muito estudado por Scott devido a polêmica relacionada a origem da obra¹⁰⁵ e a referência à personagem se deve ao fato desta pertencer ao mundo medieval, ainda que de existência improvável, mas que é parte do conhecimento imediato do leitor inglês oitocentista. O narrador trabalha com a memória afetiva do leitor em relação às lendas de grandes heróis ingleses do medievo, em clara representação do imaginário coletivo deste leitor. Notemos ainda que as referências às narrativas históricas aparecem quase sempre para certificar aspectos e hábitos culturais da época, enquanto que os episódios e personagens históricos não ganham referencialidade direta. O manuscrito de Waldour descreve minuciosamente, por exemplo, os emblemas dos cinco cavaleiros que adentram a arena para os espetáculos da liça, porém o narrador opta pela descrição poética contemporânea do leitor oitocentista, justificando o uso da referência quando diz: “de nada, pois, serviria ao leitor conhecer os seus nomes ou os emblemas evanescentes do seu posto marcial.”¹⁰⁶ Há aqui um claro desvio da construção narrativa em direção à “verdade ideal ou transcendente”¹⁰⁷ que substitui a “verdade histórica”. O ponto de vista sobre o conceito de arte e de história, nota-se, é similar à encontrada em *Os noivos*, porém o modo como se realiza nos romances parece diverso. Manzoni cria um manuscrito ficcional, enquanto Scott, sem dar margem para a confirmação da ficcionalidade do manuscrito de Waldour, o substitui pelo texto poético ou pela “verdade artística”.

¹⁰³ SCOTT, p. 44

¹⁰⁴ SCOTT, p.53

¹⁰⁵ Para Scott o texto fora escrito por Thomas de Erceldoune e, portanto, em dialeto escocês e não inglês. Informação encontrada em MARMOR, Paula Katherine. Legends. site: <http://bestoflegends.org/ballads/thomas.html> disponível em 20/10/2008.

¹⁰⁶ SCOTT, p. 81.

¹⁰⁷ QUERIN, Edoardo. Evolução filosófico-estética de Alessandro Manzoni. In: BRASIL. Instituto Nacional do Livro, ed. *Vida e obra de Alessandro Manzoni – Ensaios*. Brasília, 1973. p. 148. Seguimos o conceito de “verdade artística” defendida por Manzoni, no artigo filosófico “Dell'invenzione” (1850) citado por Querin.

A intertextualidade se dá primeiramente pela alusão ao manuscrito e depois pela apropriação de um poema supostamente de Coleridge, já que o narrador o apresenta em nota como “inédito.”¹⁰⁸ O poema soa como homenagem aos cavaleiros esquecidos, que se tornaram pó juntamente com seus castelos, mas que permanecem no manuscrito, na história e na literatura. O recurso é surpreendente, uma saída feliz para não entrar em detalhes descritivos fastidiosos que travariam a fluência da narrativa sem enriquecer o conjunto informativo do romance.

Em *Os noivos*, a narrativa se inicia com data exata – “na tarde de 7 de novembro de 1628”¹⁰⁹ – e utiliza o “manuscrito seiscentista” como documento que garante a veracidade dos acontecimentos ficcionalizados sem mencionar os nomes das personagens envolvidas. Aparecem indicações como quando se refere a Dom Abbondio: “o nome desta e o sobrenome da personagem não figuram no manuscrito seiscentista nem alhures.”¹¹⁰ Assim, parece-nos, que o que é inventado pertence à fonte fictícia e o que é histórico vem de fonte historiográfica quase sempre sob o nome do historiador milanês Josephi Ripamontii. No capítulo IX, o narrador volta a citar o manuscrito, desta vez para complementá-lo com uma fonte historiográfica, reforçando a veridicidade do documento. A citação é longa, porém necessária:

O autor do manuscrito não descreve essa viagem noturna: também não menciona o nome do povoado para onde Frei Cristóvão encaminhava as duas mulheres. **A continuação da narrativa revela o motivo dessa reserva.** As aventuras de Lúcia nesse período se entrelaçam como enrêdo tenebroso da vida de uma criatura de alta estirpe, oriunda de uma família poderosíssima no tempo em que o manuscrito foi redigido. Mas o que ocultou a circunspecção do narrador se nos deparou noutra fonte. Um historiador milanês [em nota cita Josephi Ripamontii em *Historiae Patriae*] não registra em verdade nem o nome da pessoa nem o povoado. Define-os, porém, com suficiente clareza para que possamos reconhecer no segundo a cidade de Monza. E não seria difícil identificar a família poderosa. Abstemo-nos, porém, de fazê-lo, embora se trate dum nome extinto há muito, para não ofendemos sequer os mortos e para deixar aos doutos um objeto de pesquisa.¹¹¹

¹⁰⁸ Notemos que o recurso é surpreendente, já que se trata de produção oitocentista quando havia grande preocupação em relação à verdade histórica. Propor um texto que talvez não tenha sido publicado, implica em construir uma falsa apropriação que poderia ter sido reclamada por Coleridge; por outro lado, a referência distancia as formas de representação do passado, mas as aproxima no aspecto dos conteúdos.

¹⁰⁹ MANZONI, p. 11-12.

¹¹⁰ *Id. Ibid.*, p. 12.

¹¹¹ MANZONI, p. 81. (Negrito nosso).

A metanarrativa explica a construção por apropriação. As relações entre os textos apropriados são relações possíveis, mas não necessariamente verídicas. O ficcional, o lendário e o histórico se igualam enquanto narrativas e se distanciam pelo propósito, pela função, mas quando lançadas no mundo ficcional tornam-se parte dele e só serão separados e reclassificados pelo leitor, elemento integrador e integrante do ficcional (mundo exposto no romance) e do real (mundo exterior do leitor). O capítulo marca uma nova etapa da narrativa e antecipa de modo sorrateiro, aguçando a curiosidade do leitor, o aparecimento de um vilão misterioso, um senhor feudal sem nome, o “Inominado”. Misteriosamente a personagem parece estabelecer o nó entre o ficcional, composto através do manuscrito, e o histórico colhido em Ripamontii, já que pertence aos dois mundos. O “Inominado” voltará a ser citado no capítulo XIX, porém sempre mantendo o mistério e uma solenidade quase mística:

não nos é lícito fazer conjecturas acerca desse homem nem revelar o nome e o título com que ele passou à história, se bem que o encontremos citado em vários livros da época. Giuseppe Ripamontii, por exemplo, no 5º livro da década da sua *Historiae Patriae* diz no seu famoso latim: 'Narro o caso dum homem que, grande senhor da cidade, se instalara numa sua propriedade rural, situada na fronteira; e, impondo-se à força de crimes, desdenhava juizes, magistrados e soberanos. Ali vivia em absoluta independência. Dava asilo a foragidos; foragido ele próprio, por certo período, lá regressou enfim, desassombradamente' [...].¹¹²

Vemos, portanto, que apesar de os autores utilizarem o mesmo recurso da alternância entre o referencial ficcional do manuscrito e o histórico, modificam-se as estratégias de utilização dos mesmos. Em Manzoni parece muito claro o caráter inventado do manuscrito, o que no romance de Scott não é muito fácil afirmar, até mesmo pelo fato de o autor ser um grande estudioso de manuscritos antigos sobre a história da Inglaterra. O narrador em *Ivanhoé* não raro cita apenas o sobrenome dos autores dos textos referenciais, por exemplo: “Turner” ou “Eadmer” ou ainda o próprio “Wardour”. A falta de especificidade das referências liberta o narrador para

¹¹² O nome do cronista italiano que viveu entre 1573 – 1643 e relatou sobre a peste bubônica de 1630 aparece na edição consultada de modos diversos na nota do narrador e na narrativa, alternando entre “Josephi” e “Giuseppe”. p. 163 -164

a composição da narrativa, de modo que a visão historiográfica de Scott transpareça.

Enfim, o que nos parece mais relevante nestas composições romanescas do século XIX é a intenção de transmitir ao leitor uma idéia sobre as transformações políticas e sociais de cada região (Itália e Inglaterra), despertando neles um sentido histórico, uma consciência da evolução histórica que culmina na formação nacional de cada país no século XIX. A revisão historiográfica aliada à construção de um imaginário coletivo é o processo pelo qual se refigura o que Machado de Assis chamaria de “Instinto de nacionalidade”.

Alguns críticos sugerem que há certo exagero em *Ivanhoé* quando o assunto é a violência entre normandos e saxões no século XII. Não pretendemos aqui apontar equívocos históricos, propositados ou não, na narrativa de Scott, pois entendemos que estes desacordos não interferem na qualidade ficcional da obra, nem desabonam o principal intuito do romance em reconstruir a época medieval da Inglaterra. Seguindo a visão lukacsiana sobre a obra de Scott, lembramos que o crítico considera um erro classificá-la como romântica e justifica pelo fato desta ser representação de lutas e oposições históricas através de personagens que em sua psicologia e destino se mantêm como representantes de correntes sociais e poderes históricos. Desde 1707, com o “*Act of union*”, que unificou Inglaterra e Escócia, as relações sociais se complicaram no país e Scott que, segundo Lukács, não compreendia suficientemente os problemas das lutas de classe instaladas no presente, evitava esta temática, conservando em suas criações a objetividade histórica de um poeta épico. Por outro lado, as heroínas de Scott, como Lady Rowena e a judia Rebecca, “representan el mismo tipo de la mujer inglesa, correcta y normal, desde un punto de vista filisteo y que no hay lugar en estas novelas para las interesantes y complicadas tragedias Del amor y Del matrimonio.”¹¹³ Para o crítico marxista, portanto, falta aos romances de Scott a magnífica e penetrante dialética psicológica das personagens que caracterizam o romance do início do oitocentos e também não alcança o nível do romance burguês da segunda metade do

¹¹³ LUKÁCS, p. 34.

mesmo século com Rousseau e Goethe, mas possui como melhores sucessores Pushkin e Manzoni.

Neste ponto, a leitura de *Ivanhoé* nos coloca em desacordo com a visão apresentada por Jameson ¹¹⁴ sobre os romances históricos de Scott como drama de costumes. Não há dúvida de que há o dualismo ético entre o bem e o mal em *Ivanhoé*, mas há também em Manzoni. O que nos parece diverso é que a vilania em um se dá entre membros da nobreza, representantes históricos ou lendários, e no outro entre indivíduos que representam antes o caráter humano e depois a classe social. O ponto que verdadeiramente desconecta completamente a relação entre os dois romances é a visão sobre a função do clero na evolução histórica de cada nação. Em Scott a visão é institucional e em Manzoni filosófica. Em *Ivanhoé*, teremos, como consequência dessa visão, certo racionalismo na apresentação das personagens femininas, em oposição ao sentimentalismo romântico, e colocar-se-á a temática do relacionamento amoroso em segundo plano, enquanto a pátria e o povo aparecem como protagonistas. Em *Os noivos*, o sofrimento amoroso, o exílio do casal são provocados tanto pela perseguição do vilão, dom Rodrigo, quanto pelas adversidades causadas por questões políticas relacionadas à formação da nação italiana (as revoltas internas, a guerra, a peste bubônica) e é este sofrimento e sua superação a temática central do romance.

Assim, podemos considerar que *Os noivos* parece ser a melhor representação do romance histórico romântico, se consideramos o caráter sentimentalista, mas é em *Ivanhoé* que a noção de nacionalismo tem melhor representação, quando deixa em segundo plano o herói romântico anunciado no título para que os indivíduos representantes de diversas classes sociais protagonizem o sentimento de amor e dedicação a um bem maior: a pátria.

¹¹⁴JAMESON, Frederic. O Romance histórico ainda é possível? Disponível no site: www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77.pdf em 02/01/2009. Segundo o autor o *Costume drama* consiste em uma forma melodramática que pressupõe o vilão, ou seja, que se organiza em torno do dualismo ético do bem e do mal.

2 NO CURSO DO ENCONTRO DE ÁGUAS

2.1 INTERTEXTUALIDADES: DE SCOTT A ANA MIRANDA

O título proposto para este capítulo apresenta de imediato dois pontos de reflexão. O primeiro, sobre o percurso conceitual da ficção histórica, considerando sua produção no Brasil desde o Romantismo para alcançar a produção de Ana Miranda. O segundo, sobre como as teorias da paródia e da ironia poderiam nos auxiliar e até fundamentar a tese de que o recurso da paródia, acompanhado pelo traço irônico, na ficção histórica, responde a uma das tendências da produção contemporânea.

Responder à questão “o que é ficção histórica” pode levar a uma espécie de beco sem saída, afinal, em princípio, toda ficção é histórica por conter a história. Porém, quando se designa certo tipo de produção ficcional como histórica, pretende-se marcar nela um diferencial em relação aos outros tipos. Para George Lukács este diferencial era a especificidade histórica de romances como os de Walter Scott, em que pouco importa

la relación de los grandes acontecimientos históricos; se trata de resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos. Lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron y actuaron *precisamente del modo que ocurrió en la realidad histórica*.¹¹⁵

Ainda que se considere toda ficção como histórica não há como não diferenciar, dentro do mundo plural que é a produção romanesca, aqueles romances especificamente históricos e que seguem seu processo de variação estética e discursiva paralelamente aos outros tipos de produção. É esta especificidade histórica, desde o Romantismo, marcada por uma intertextualidade reconhecível, que varia entre a citação, a paráfrase, a alusão, a paródia, entre outros modos de apropriação textual. Através de análise mais detalhada pode-se observar que o modo

¹¹⁵ LUKÁCS, G. *La novela histórica*. 2ª ed. México: Ediciones Era, 1971, p. 44. (Itálico nosso).

de apropriação do discurso histórico pela ficção histórica se altera de acordo com a época literária da qual participa.

Observando obras como *Ivanhoé* (1820), de Walter Scott e *As minas de prata* (1865) de José de Alencar, percebe-se claramente a preocupação dos autores em manter-se fiel à historiografia, apesar de saberem do caráter ficcional que davam ao discurso que emprestavam. O caráter moralista, herdado das trovadorescas novelas de cavalaria, torna o sentido da verdade absoluta, vindos de fundamentos da historiografia da época, o recurso maior da ficção histórica romântica.

José de Alencar apresentou como poucos as peculiaridades culturais do povo brasileiro com acontecimentos, paisagens, hábitos, modos de falar, vestir e comportamentos. Em *O gaúcho* temos como pano de fundo a Revolução Farroupilha (1835 – 1840); *O sertanejo* apresenta a sociedade rural da época. O que muda em relação aos romances indianistas é a aparência característica das personagens, pois em essência o que Alencar pretendia era alcançar um perfil do homem brasileiro. Os romances históricos *A guerra dos mascates*, *as minas de prata* e *os Alfarrábios* dão continuidade a esta busca e visualiza-se a concretização do mito do “bom selvagem” em oposição ao europeu civilizado, que sintetiza a preocupação de Alencar em marcar o traço nacional da nossa literatura.¹¹⁶

A transposição do modelo scottiano para a literatura de um país em franco processo de afirmação de uma identidade nacional e sem um passado de registros documentais numerosos pode ter sido tarefa de grande peso, pela responsabilidade incutida no processo de criação e de viagem pelo imaginário para a construção das alegorias e representações fidedignas do passado brasileiro. José de Alencar propõe como protagonistas destes romances a terra e seus habitantes, detalhando como biógrafo exaltador a história política e social de uma nação que se formava.

Em *Ivanhoé*, Walter Scott parece reproduzir de modo ainda mais específico o discurso historiográfico, quando opta por revelar suas referências bibliográficas durante a narrativa

¹¹⁶ FARACO, Carlos. Vida e obra de José de Alencar: “Todos cantam a sua terra/Também vou cantar a minha”. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1995.

Todos estavam esplendidamente armados, e a autoridade saxônia que nos serve de guia (o manuscrito de Waldour), refere-se minuciosamente aos seus emblemas, às suas cores e até dos arreios dos cavalos.¹¹⁷

O manuscrito de Waldour é um documento frequentemente citado no romance como autoridade histórica, para confirmar a veracidade da informação apresentada no plano ficcional. Ao mesmo tempo Scott parece sugerir ao leitor a importância do documento enquanto registro de uma realidade passada recriada pelo romance. Após a referência a Waldour, o narrador prefere não se utilizar da citação do texto histórico e recorre a uma citação poética inédita, segundo nota do autor ao fim da página, de Coleridge. Diz o narrador:

É desnecessário, porém, entrarmos em detalhes quanto a esse ponto. Citemos, apenas, o que escreveu uma poetisa nossa contemporânea:
*“The Knights are dust,
 And their good swords are rust,
 Their souls are with the saint, we trust”*¹¹⁸

A referência a um texto inédito e contemporâneo do narrador/autor justifica a ausência da citação de Waldour e louva mais uma vez os cavaleiros, reafirmando a importância desta personagem histórica. A paráfrase no romance é, em muitos momentos, confirmada pela citação com uso de aspas. Assim, nota-se uma alternância discursiva na voz do mesmo narrador, quando este apresenta e organiza a fábula entrelaçada aos comentários sobre os costumes da época e pelas citações historiográficas. No capítulo 23, após narrar uma discussão entre De Bracy e Lady Rowena o narrador comenta:

E aqui não podemos deixar de julgar necessário dar aos leitores algumas provas mais positivas do que incidentes de um simples romance, para justificar a triste descrição dos costumes que acabamos de narrar. É curioso pensar que esses valentes varões, cuja firme resistência à coroa assegurou a liberdade da Inglaterra, tenham sido também terríveis

¹¹⁷ SCOTT, Walter. *Ivanhoé*. Trad. Brenno Silveira. Tecnoprint: São Paulo, [19...]. p. 80-81.

¹¹⁸ Em nota do tradutor temos o poema: “Os cavaleiros são agora pó, /E ferragem as suas valentes espadas, /As suas almas estão com os santos, esperamos.” p. 81.

opressores, capazes de atentarem não só contra as leis do país, como também contra as da natureza humana.¹¹⁹

A seguir, o narrador apresenta as fontes históricas para provar a crueldade dos barões e senhores feudais em relação ao povo e cita trecho da *Crônica Saxônia* escrita pelo historiador Henry. À citação segue um comentário do narrador: “Mas seria demasiado cruel condenar o leitor a inteirar-se do resto dessa descrição”. Ora, isto mais instiga o leitor a buscar a descrição do que o convence de que ela é desnecessária. Como não bastasse isto, o mesmo narrador continua a descrição de crueldades no relato sobre o caso da Imperatriz Matilde, que se encerrou num convento para escapar às maldades praticadas pelos conquistadores. A narrativa de Scott apresenta-se, assim, com caráter didático ainda mais relevante que a de Alencar, por exemplo, pois está frequentemente incitando o leitor a buscar complemento em suas fontes históricas. A ficção histórica romântica, neste sentido, não apenas recria a história com intenção de retratar e reafirmar um ideal nacionalista, mas quer também instigar o leitor a conhecer suas origens e a fazer parte da história do seu país. Por isso o caráter didático destas narrativas. Há que se perguntar, no entanto, se isto permanece com as mudanças estéticas e estilísticas dos períodos seguintes.

Em 1881, Franklin Távora publica no Brasil *Lourenço*, romance histórico que trata da Guerra dos Mascates, episódio ocorrido no século XVII. Nota-se que o retorno não segue mais a regra romântica de voltar à era medieval, nem traz a intenção de construir ou revelar uma identidade nacional, mas como o próprio autor afirma em paratexto, a obra tem o propósito de ressaltar a importância da Guerra dos Mascates para a história geral do Brasil. Segundo Távora, houve o esforço para dar uma “idéia tão completa quanto possível, dessa guerra, ainda pouco estudada, não obstante a sua originalidade, por si só no caso de convidar a sério exame e meditação o historiador, depois do economista e do político”¹²⁰. Ou seja, de ufanista e didática a ficção histórica de Távora propõe-se reflexiva. Há a paráfrase, há a

¹¹⁹ SCOTT, p. 180.

¹²⁰ TÁVORA, Franklin. *Lourenço (Cônica pernambucana)*. São Paulo: Martins Editora, 1972. p. 2.

citação, há a alusão, como modos de apropriação do discurso historiográfico, até pelo cientificismo então em voga, mas há também a visão crítica através de comentários do narrador que exigem observação mais apurada.

Em certo momento da narrativa, por exemplo, o narrador comenta sua própria construção dizendo:

Reproduzindo estas palavras, não sou levado por intuito de picar a nacionalidade irmã, intuito que não teria o menor fundamento, e contra o qual, muito ao contrário, não me seria difícil aduzir provas, tomadas de mim mesmo. O meu fim único é dar idéias dos costumes e paixões dominantes naquele tempo: é autorizar a narrativa com a tradição, junto da história.¹²¹

O autor se exime de criticar atitudes portuguesas e se posiciona como o ficcionista que se utiliza da história para autorizar sua narrativa, apenas. De qualquer modo, há um posicionamento claro em relação à construção da narrativa e aos riscos que se encerram nela. Até aqui pode-se observar que a visão histórica das obras posiciona-se do lado de fora da historiografia, ou seja, nenhum dos textos em foco entra na trama da história para questioná-la, mas apenas para referi-la.

Com o advento dos ideais modernistas e dos questionamentos relacionados ao nacionalismo, o ponto de vista histórico passa a ser interior. Oposto ao discurso histórico do colonizador, externo, o modernismo exige uma revisão historiográfica e esta revisão fará com que documentos históricos sejam apropriados não pela paráfrase ou pela citação reafirmadoras de idéias, mas pela paródia que tem como característica fundamental a oposição de idéias. A paródia modernista parece trazer consigo a possibilidade de realização da antropofagia. Deglutir, mastigar conceitos do passado e transformá-los numa síntese do sentimento nacional moderno, exige uma contraposição de valores e sentidos e a paródia é o recurso de construção que melhor responde a isso. A convivência pacífica entre passado e presente em Scott, em Alencar ou em Távora não ocorre na poesia de Oswald de Andrade ou de Murilo Mendes. Nestes, há sempre a visão questionadora dos ideais do passado e mesmo da historiografia produzida até então. O poema *brasil* é bom exemplo disso:

¹²¹ *Idem*, p.201-202.

O Zé Pereira chegou de caravela
 E perguntou pro guarani da mata virgem
 — Sois cristão?
 — Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da morte
 Teretê tetê Quizá Quizá Quecê!
 [...] ¹²²

O fragmento do poema retoma o episódio histórico da chegada dos portugueses ao Brasil e também a obra romântica *I – Juca Pirama*, de Gonçalves Dias. A pergunta do português Zé Pereira “Sois cristão?” sintetiza todo o processo histórico de catequização do “guarani da mata virgem” e a resposta do guarani repete versos do poema romântico em que há idealização da figura do índio como herói nacional. A oposição da idéia de cristianização do silvícola pelo colonizador e do herói nacional romântico resulta num sentido irônico que se confirma pelo verso “Teretê tetê Quizá Quizá Quecê!”. Ou seja, o herói nacional romântico idealizado, que não representa ou não traduz a identidade nacional brasileira, não corresponde, para Oswald, ao mesmo silvícola vitimado pela história.

Relacionar o modo paródico de apropriação discursiva utilizado pelos modernistas com o modo pós-moderno parece inevitável, já que a transição de um sistema literário a outro deixa marcas profundas tanto no plano das semelhanças quanto no das diferenças. Ou seja, elementos da poética modernista presentes na poética pós-moderna, como a paródia, podem ser vistos tanto como ponto de aproximação destes sistemas, quanto de afastamento.

A paródia, como poética do descentramento ¹²³ utilizada pelos modernistas, permanece no pós-modernismo, mas é um descentramento que não deixa de homenagear o centro. O estranhamento provocado pela paródia modernista parece ser eliminado ou transformado em uma espécie de benefício da dúvida na paródia pós-moderna. Esta não pretende dizer ao leitor isto é certo ou isto é errado, falso ou

¹²² ANDRADE, Oswald de. Tupi or not Tupi – this is the question. Disponível no site: http://www.releituras.com/oandrade_tupi.asp. Acesso em 15/02/2007.

¹²³ SANTANA, Afonso R. de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1986. Segundo o autor, a poética do descentramento é “representada pela mimese inconsciente ou interior e pela paródia. Elas são um corte com o real. O referente externo é aí domado. São uma antiideologia. Tomam a tradição escrita e dela se afastam procurando uma nova sintaxe e ordenando de modo diferente a realidade (...)”. p. 20.

verdadeiro, bom ou ruim, mas levantar as questões, discuti-las e propor reflexões ao leitor tanto sobre aspectos historiográficos, como sobre a própria construção da narrativa. É neste sentido que se pode pensar a paródia modernista como um recurso intertextual (entre textos) e a paródia pós-modernista como transtextual ¹²⁴ (através de textos). Considerando os romances *Boca do Inferno*, *A Última Quimera* e *Dias e Dias*, de Ana Miranda, percebe-se que os textos históricos apropriados para a construção dos romances, sofrem um deslocamento discursivo. Este deslocamento, ainda que não seja destituído de autoridade, como ocorre na construção paródica do período modernista, faz com que o que os textos dizem seja justaposto ao que não dizem. Este procedimento constitui o caráter irônico da paródia pós-moderna, que está marcada não pela ruptura com o passado, mas por uma espécie de homenagem questionadora. Não opõe ideologias, justapõe. E sendo a paródia pós 1980 transtextual, a ironia será transideológica.

Quando Oswald de Andrade parodia a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, no seu “Canto de regresso à pátria”, o próprio título do poema aponta para uma proposta de inversão irônica. O olhar de fora, do texto que idealiza a pátria, é substituído pelo olhar de dentro, prático, crítico e realista de Oswald. A terra que tem palmeiras passa a ter palmares, numa referência aos quilombos ignorados pelo poeta romântico. É bastante explícito, portanto, o caráter anti-ideológico deste tipo de paródia em que se resgata o texto antigo para opor-se a ele e instituir o novo. O nacionalismo ufanista romântico é substituído pelo nacionalismo racional moderno. A literatura como expressão de idéias centralizadoras ou de um mundo fechado e com conceitos fixos é alternada por uma literatura de questionamentos que exige e propõe outro centro e outros conceitos.

É possível observar a apropriação deste mesmo texto de Gonçalves Dias pelo romance *Dias e dias*, de Ana Miranda. Porém, aqui o que se realiza é a idéia da “Canção do exílio”, pois o poeta é uma presença ausente, exilada, no romance. É um eu lírico, composto pelo imaginário da personagem ficcional Feliciano, que dá ao romance o mesmo tom romântico posto na “canção”. Este eu lírico aparece na

¹²⁴ O caráter transtextual e transideológico da paródia pós-moderna está definido em *Teoria e Política da Ironia* (2000), de Linda Hutcheon.

voz de Feliciano, que afinal é a personagem que sintetiza elementos históricos, biográficos e poéticos do escritor romântico, representando tanto o olhar de fora quanto o de dentro da pátria. Feliciano compõe sua narrativa alternando plano real (histórico e biográfico) e ideal (sua relação íntima com a poesia e com o poeta). Assim, os textos poéticos apropriados por ela ganham novo contexto e sentido, pois estão relacionados também aos sentimentos dela em relação ao poeta exilado e não apenas aos do poeta no momento da composição. O poema “Olhos verdes”, por exemplo, ganha uma explicação sobre sua existência. Como leitora romântica, Feliciano, mesmo sem ter olhos verdes, acredita firmemente que o poeta escrevera os versos para ela e idealiza, a partir daí, cenas e sentimentos. O romance, na verdade, brinca com o leitor que busca sempre se identificar com a obra, como a olhar-se no espelho e a ver a própria alma. A apropriação do poema dá-se não para opor-se a um ideal romântico, mas para refigurá-lo e levar o leitor a refletir sobre o seu posicionamento diante da obra. Se ao leitor provoca riso a atitude de Feliciano, que espera este leitor, diante de uma obra literária, senão identificar-se nela ou com ela? Por outro lado, que tipo de “eu” espera o leitor encontrar na obra, o ideal ou o racional?

Após estas considerações, observa-se que o passado para os modernistas é visto como algo que precisa ser ultrapassado ou sobreposto pelo novo, enquanto que para os pós-modernistas o presente só pode ser avaliado, pensado, a partir de fragmentos do passado. A subversão do texto antigo se dá mais no sentido de uma proposta de reflexão e relativização sobre o mesmo, quando o transcontextualiza, do que no sentido de sua desautorização.

Assim, neste processo de variação ou mutação estética e discursiva, o romance histórico pós-modernista, tal como consideramos estes de Ana Miranda, assume posição privilegiada diante do leitor comum, que busca e valoriza as narrativas de cunho verídico, e diante do leitor especializado que busca a novidade estética e a crítica nas revivescências do passado. Passaremos a observar na sequência que esta variação estética e discursiva é decorrente, sobretudo, de mudanças das intenções de formação, informação, reformação ou mesmo de

deformação de ideais nacionalistas, que podem ser identificadas pelo modo de apropriação de outros discursos ou, se quisermos, pelo jogo intertextual constituinte de cada romance histórico.

2.2 MESMAS ÁGUAS OUTROS MOINHOS (entre Alencar e Setúbal)

2.2.1 Nascente teórica

Após os breves apontamentos sobre a evolução diacrônica do conceito de “nação” e sua importância para os estudos da história e da literatura, tentamos apresentar análises comparativas entre o romance histórico de Scott – tendo como matéria o romance *Ivanhoé* – e o romance histórico *Os noivos*, de Manzoni. A opção por iniciar as reflexões sobre a questão do discurso de nação a partir destes romances nos parece bem justificada por se tratar de autores e obras referenciais nos estudos sobre o romance histórico. Além disso, servem aqui como confirmação tanto da presença de um discurso nacional com propósitos bem definidos desde a origem, como da variação deste discurso ao considerarmos autores de nacionalidades diferentes.

A proposta deste capítulo de certo modo reafirma a idéia anterior, porém o intuito é ampliar e aproximar o cronotopos da discussão e refletir sobre as formas de apresentação de discursos de nação no romance histórico brasileiro. Para tanto tomamos como objeto de observação e análise, de modo mais específico, a construção dos romances *Iracema* (1865), de José de Alencar e *O Príncipe de Nassau* (1926), de Paulo Setúbal, considerando a intertextualidade ou os modos de apropriação discursiva apresentada pelos mesmos. A idéia é mostrar que além da variação espacial, que é também marcadamente cultural, o conceito de nação apresenta-se diverso na temporalidade, provocando mudanças profundas no modo de produção do romance histórico, especificamente, e na produção literária em geral. O recorte que propomos não prevê, no entanto, discussão sobre as diversas ideologias que envolvem o plano nacionalista dos autores de cada época, o que

provocaria a abertura de um leque informativo sem utilidade prática para o desenvolvimento de nossas idéias.

Inspirou-nos para esta empresa o artigo “La intertextualidad moderna y postmoderna” do pesquisador croata Pavao Pavlicic, publicado na revista *Critérios*, em Havana, no ano de 1991. Segundo Pavlicic, a intertextualidade vem sendo utilizada como recurso literário há séculos, mas só com o Pós-modernismo desenvolveu-se a capacidade de perceber a importância desse fenômeno e de descrevê-lo e defini-lo. Esta capacidade dá-se, justifica o mesmo autor, pelo forte sentido da história desenvolvido nesta época que não se apresenta como oposição a um período artístico precedente, tal como ocorre freqüentemente na história da literatura. O pós-moderno leva em conta toda a tradição anterior a ele.¹²⁵ As diferenças entre o moderno e o pós-moderno serão marcadas por Pavlicic por suas atitudes em relação ao passado (tradição artística ou história em geral). Pensamos, assim, que este mesmo critério poderia incluir a época romântica e definir todo o percurso nacionalista da produção do romance histórico, já que é o gênero que apresenta relações diretas com a proposta de desenvolvimento ou de implantação de discursos de nação.

Pensar o romance histórico, portanto, significa pensar sobre o tipo de relação de cada época (ou mesmo de cada obra) com o passado. Como Pavlicic, entendemos que o modernismo se esforça para romper com o passado e o pós-modernismo por incluí-lo, e acrescentamos que o romantismo propõe a revisão e organização do passado; todos respondendo a interesses políticos, sociais e ideológicos presentes em cada época. A intertextualidade, nos parece, é procedimento recorrente nos três períodos, porém transforma-se para responder a expectativas e ideologias diversas. Pensando na produção do romance histórico brasileiro, as relações intertextuais expressas nos romances são definidas pelo tipo de relação com o passado e com o conceito de literatura nacional proposto em cada período literário.

¹²⁵ PAVLICIC, Pavao. La intertextualidad moderna y posmoderna. *Critérios*. Havana, n. 30, jul/dez. 1991. p. 65.

2.2.2 As fontes de *Iracema*: moinho romântico

No Brasil, os anos iniciais do oitocentos são marcados por mudanças políticas e sociais impostas pelo estabelecimento do Império, as quais exigem uma busca de organização do Estado em seus aspectos político, administrativo e social. Segundo José Murilo de Carvalho, em *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil* (1990), assim como em outras colônias, o império brasileiro combinou elementos importados para a sua organização.¹²⁶ Deste modo, constituiu-se uma política inspirada no constitucionalismo inglês, via Benjamin Constant; uma administração centralizante vinda de Portugal e da França; e o direito administrativo francês foi particularmente atraente para o viés estadista dos políticos imperiais. Estas importações vinham para garantir, segundo Carvalho, a sobrevivência da unidade política do país e organizar o governo, mantendo a união das províncias e a ordem social. Somente ao final do império instauram-se as discussões sobre a formação nacional, com a redefinição da cidadania, pois a questão prioritária até então era a sobrevivência do país e, assim sendo, os problemas relacionados à escravidão e à diversidade racial ficariam para um segundo momento.

Em torno da metade do século XIX, com a consolidação da unidade política, o tema nacional volta à baila, inicialmente na literatura. Segundo Carvalho, o romance *O guarani* (1857), de José de Alencar, é dos primeiros a revelar esta busca pela definição de uma identidade nacional e o faz através da ligação simbólica entre uma jovem loura portuguesa e um chefe indígena acobreado.

A união das duas raças num ambiente de exuberância tropical, longe das marcas da civilização européia, indicava uma primeira tentativa de esboçar o que seriam as bases de uma comunidade nacional com identidade própria.¹²⁷

¹²⁶ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 23.

¹²⁷ *Idem*, p. 23

Veremos adiante que *Iracema* (1865) tratará do tema unindo desta vez uma índia a um líder português, Martim Soares Moreno. Desta união surge o primeiro ser da nova raça, o primeiro brasileiro, Moacir.

Notamos, porém, que no âmbito político a temática só será retomada com a aproximação do momento de enfrentar o problema da escravidão e da imigração estrangeira, pois implicavam também o da centralização política. Segundo Alfredo Bosi, em *Literatura e resistência* (2002), a formação do Brasil Nação-Estado, realizada pela burguesia latifundiária em um sistema agroexportador e escravista, foi o carro-chefe dos projetos para a construção de “uma cultura nacional, uma língua nacional, uma literatura nacional, uma arte nacional”¹²⁸. Este panorama justifica a opção de Alencar e outros escritores do primeiro Romantismo pela idealização do indígena, ignorando a importância do negro para a formação da identidade nacional brasileira. É a “corrida às origens dos Schlegel, de Chateaubriand, dos *lakists*, de Scott, de Herculano e, rumo a 1848, dos patriotas italianos, irlandeses, gregos, poloneses...”¹²⁹. No entanto, ainda de acordo com Bosi, no segundo Império, o anti-colonialismo jacobino que prezava uma visão nativista da formação nacional, será abafado pelo ponto de vista do compromisso luso-brasileiro de um Varnhagen, por exemplo, que considerava falsa a exaltação de “uma caterva de canibais que vinha assaltar uma colônia de nossos antepassados só [sic!] para os devorar”¹³⁰. A superação de um ponto de vista ideológico pelo outro dá-se pela própria falta de força reivindicatória do movimento nativista.

“O brasileirismo, então dito ‘americanismo’, não assumiu, em geral, um tom reivindicatório e pungente, como fizeram os nativismos da América andina estadeados na tragédia das culturas pré-colombianas massacradas pelos conquistadores.”¹³¹

O papel do romance histórico, neste contexto de ideologias controversas, é fundamental, portanto, enquanto discurso que pensa, imagina e, talvez principalmente, que inventa a nação. O ímpeto nacional-romântico resistiu e

¹²⁸ BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 12.

¹²⁹ *Idem*, p. 13

¹³⁰ *Apud* BOSI, p. 14. A expressão *sic* é apresentada por Bosi.

¹³¹ BOSI, p. 13-14.

sobreviveu conforme as condições políticas locais, e resiste até o nosso tempo, conforme Bosi, reavivando sempre a necessidade de um cimento ideológico e de um imaginário que alimente o conflito das ex-colônias com o imperialismo. Assim, a produção literária romântica tentava afirmar o caráter nacional da literatura brasileira, marcando as diferenças em relação ao “outro”, que significa dizer: em relação à pátria mãe portuguesa. Deste modo, o indígena será a figura representativa desta diferenciação, ainda que seu caráter heróico se dê através da aceitação do domínio do colonizador (reflexo da política administrativa centralizadora), constituindo-se, assim, o mito do “bom selvagem”.

Vemos que, o momento histórico político brasileiro explica, em boa parte, o tipo de discurso de nação que será apresentado pelos romances históricos produzidos no Romantismo brasileiro. Segundo Carvalho, no Brasil do início da República inexistia aquele sentimento de nação que, no caso francês, foi “despertado pelas guerras externas e pela cruzada civilizatória que os soldados franceses acreditavam estar realizando na Europa”¹³². Havia, segundo o historiador, alguns elementos que em geral fazem parte de uma identidade nacional, como a unidade da língua, da religião e mesmo a unidade política. Assim, como poderíamos exigir de Alencar ou outro escritor da época uma visão que transpusesse o seu momento histórico? Uma visão que possibilitasse a construção, no plano literário, de um imaginário nacional ou discurso de nação que considerasse a contribuição do negro para a formação da identidade brasileira?

É compreensível, portanto, que o mesmo Alencar que bebe na fonte de Scott e declara-se preocupado com o julgamento alheio sobre a sua fidelidade para com os argumentos históricos, idealize o indígena e exclua o negro mesmo utilizando fontes históricas que relatam a união entre Felipe Camarão e Henrique Dias na luta contra a dominação holandesa.¹³³ O discurso de nação produzido por Alencar no romance *Iracema* é feito por recortes, paráfrases do discurso historiográfico apresentado nos textos selecionados pelo autor. O recorte e a escolha do ponto de

¹³² CARVALHO, p.32.

¹³³ Entre estas fontes citamos o *Valeroso Lucideno* (1648), de Frei Manuel Callado e *Memórias diárias da guerra brasílica do conde de Pernambuco* (1630 – 1638), de Duarte Albuquerque Coelho.

vista determinam o discurso de nação que pretendia e que lhe foi possível construir. Ou seja, o discurso de nação proposto em cada romance histórico está profundamente marcado pelas relações intertextuais com o referencial histórico e com o momento histórico e ideológico do autor.

Iniciamos nossa leitura do romance *Iracema* (1865), apontando para o fato de que “argumento histórico” que antecede a narrativa esclarece já o ponto de vista histórico de Alencar. Primeiramente, o autor vê a tradição oral como “fonte importante da história e às vezes a mais pura e verdadeira”¹³⁴. Além disso, ressalta a importância da narrativa testemunhal enquanto argumento de autoridade, citando *Memórias diárias da guerra brasílica do conde de Pernambuco* (1634, janeiro 18) como documento que resolve o impasse histórico sobre o fato de a nação Tabajara ter sido a mesma de Jacaúna e Camarão, favorecendo o ponto de vista histórico indigenista do qual se servirá para a construção da narrativa. Alencar nota que

Esta autoridade, além de contemporânea, testemunhal, não pode ser recusada, especialmente quando se exprime tão positiva e intencionalmente a respeito do ponto duvidoso.¹³⁵

Além desta, outras fontes são citadas no dito “argumento” como comprovação dos fatos e do ponto de vista adotado pelo autor para a composição da “lenda do Ceará”, revelando a preocupação de Alencar com o embasamento histórico do romance. A pesquisa lingüística cuidadosa e detalhista é marcada pelas freqüentes notas ao pé da página a esclarecer os termos e expressões indígenas. De acordo com a professora Mirthiane Mendes de Abreu, em artigo publicado na coletânea *Romance histórico: recorrências e transformações*, ao versar o indianismo, José de Alencar acoplou notas e referências, imprimindo ares de romances históricos, ainda que classificados pelo autor como lendas simplesmente.¹³⁶ Ainda segundo Mirthiane

¹³⁴ ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. São Paulo: Ática, 1995. (p.12). A edição consultada, segundo nota da editora, foi cotejada com a 3. ed de B. L. Garnier, Rio de Janeiro, 1878, a última edição revista pelo autor.

¹³⁵ *Idem*, p. 12.

¹³⁶ ABREU, Mirthiane Mendes de. Verossimilhança e indianismo em José de Alencar. In: BOËCHAT, Maria Cecília B. et al (org.). *Romance Histórico: Recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2000. p. 120.

Abreu, José de Alencar cria universos simultaneamente fictícios e referenciais, procurando à sua moda ser fiel à verdade histórica.

Para tanto, produziu uma narrativa paralela ao texto, localizada especialmente nas notas de rodapé, carregando suas obras de ‘argumentos históricos’, como em *Iracema*, por exemplo. O curioso é que ele ainda se dá o direito de “suprir” as falhas documentais, com o produto de sua fantasia, como bom romântico que é. Nesse sentido, reconstituiu fatos relatando a forma como eles teriam ocorrido, ou como assim o deveriam, na sua opinião.¹³⁷

As notas sobre as referências históricas a respeito da língua indígena, de regiões e personagens, portanto, patenteiam a preocupação de Alencar com a refiguração de uma expressão brasílica nativista, em resposta a um ideal nacionalista jacobino.

Com relação às fontes utilizadas por Alencar, foram importantes para a construção do romance a *Corografia brasílica* ou *Relação histórico-geográfica do reino do Brazil*, composta pelo padre Manuel Aires de Casal, onde se descreve todo o país, relacionando cada província e, para cada uma refere-se às vilas nela existentes. A obra foi o primeiro livro publicado no Brasil pela Imprensa Régia, em 1817 e foi dedicada ao Rei D. João VI;¹³⁸ O *Valeroso Lucideno* (1648), de Frei Manuel Callado ou Frei Manuel do Salvador que, segundo Alencar é, dos antigos, o “único que positivamente afirma ser Camarão filho de Pernambuco,”¹³⁹ afirmação corroborada por Bernardo Pereira de Berredo, então governador do Maranhão e do Grão Pará, na obra *Anaes históricos do Estado do Maranhão* (1749)¹⁴⁰, que foi também consultada por Alencar. Outra obra de referência para a composição do romance *Iracema*, citada anteriormente, é a de Duarte Albuquerque Coelho, quarto donatário de Pernambuco, *Memórias diárias da guerra brasílica do conde de Pernambuco* (1630 - 1638). Segundo artigo publicado no “Diário de Pernambuco”, em 22/12/2003, esta é a “obra fundamental para o retrato das lutas holandesas em

¹³⁷ *Idem*, p. 118.

¹³⁸ Informações disponíveis no site: http://pt.wikipedia.org/wiki/Corografia_Brasilica_em_27/03/2009.

¹³⁹ ALENCAR, p.12

¹⁴⁰ BERREDO, Bernardo Pereira. *Anaes históricos do estado do Maranhão*. Lisboa: Officina de Francisco Luiz Amaro, 1749. Disponível no site: www.scribd.com/doc/7334660/Anaes-Historicos-do-Estado-Do-Maranhao-Berredo-1749, em 27/03/2009.

Pernambuco, foi seguida e copiada por cronistas posteriores e relata fatos curiosos e interessantes para a reconstituição social do Brasil seiscentista.”¹⁴¹

Estas obras são emprestadas pelo autor para a comprovação factual e para ambientação espacial e temporal da narrativa, porém é o aspecto cultural e lingüístico, bem como a idealização do indígena, que marcam o nascimento de uma tradição miscigenada. É preciso aqui não perder de vista as exigências de intelectuais europeus, como Herculano e Garret, por mais cor local e menos lirismo universal na expressão da literatura brasileira que se pretendia independente. Segundo Bosi, “a Europa nos reptava a ser exóticos”.¹⁴² Exotismo que, no romance de Alencar, brilhantemente ganha o aspecto do lendário justamente através da exuberância da cor local (em que se inclui a língua e os costumes indígenas) e do lirismo. Assim, o elemento básico fundamental para a construção do discurso de nação indigenista de Alencar é a língua, que ganha destaque na formação e transformação da língua portuguesa no Brasil. Portanto, diferenciando-a da língua de Portugal, a confirma como elemento exclusivo e caracterizador da nação brasileira.

Estas preocupações estão apresentadas na “Carta ao Dr. Jaguaribe”, publicada no “Prólogo à primeira edição” e após o término da narrativa. O autor considera que o “conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura”, o que o une a Chateaubriand, seu contemporâneo. Infere-se da carta, ainda, que enveredar-se pelo gênero romance histórico é mais uma tentativa do autor em ser bem recebido pelo público e pela crítica que, segundo ele, usualmente “vai acolhendo o bom e o mau com a mesma complacência, quando não é silêncio desdenhoso e ingrato”¹⁴³.

A narrativa de Alencar apresenta de início um português que assimilou a cultura indígena como a valorizá-la. Do mesmo modo, Poti apresenta-se como um indígena que assimilou a cultura portuguesa, defendendo os interesses da

¹⁴¹ DIÁRIO DE PERNAMBUCO, Cronistas luso-brasileiros, disponível no site: http://www.pernambuco.com/diario/2003/12/22/especialholandesesf252_0.html, em 27/03/2009

¹⁴² BOSI, p.14.

¹⁴³ ALENCAR, p.86.

colonização, pelos laços de amizade ou irmandade com Martim e os acordos firmados entre seu povo e o povo português. O discurso de nação desenvolvido no romance defende a manutenção dos ideais impostos pela colonização portuguesa e que vigoravam ainda em 1865, ano da publicação do romance. Segundo o professor João Ernesto Weber, em seu *A nação e o paraíso* (1997), manter o regime escravocrata, contrariando as mudanças propostas pela visão econômica européia da segunda metade do século XIX, significava afirmar certa autonomia nacional que, obviamente, respondia aos interesses de uma aristocracia dominante.¹⁴⁴ Mas como ceder a uma proposta de mudança, dado que esta ainda não era possível no contexto histórico político e social brasileiro? Cabe perguntarmos ainda, se teríamos uma literatura brasileira dita autônoma, caso, além do desafio do exotismo, baseado na visão européia sobre a colônia, esta literatura refigurasse uma sociedade livre ou pelo menos contrária ao regime escravocrata e um sistema governamental descentralizado ou independente da corte portuguesa? O que não condiz com a situação do Brasil na época.

O que o Professor Weber parece reivindicar aos primeiros românticos se assemelha à acusação da historiografia romântica em relação aos nossos árcades de não haverem eles trabalhado para a independência literária. Machado de Assis, em seu “Instinto de nacionalidade” (1873), defende os neoclássicos alegando que “a independência política jazia ainda no ventre do futuro”¹⁴⁵. Os nativistas românticos, explica Bosi, exigiam da poesia árcade que ela dissesse o que o próprio contexto ideológico ainda não propusera com firmeza e nitidez. De forma semelhante, nos parece que o ponto de vista do professor Weber fixa-se numa “*geografia dos assuntos*” que cria, conforme Bosi, “barreiras territoriais e fronteiras para os sentimentos e as idéias que a profundidade e o *élan* das instituições poéticas transpõem livremente”¹⁴⁶. Ficamos, portanto, com o que nos diz Alfredo Bosi,

¹⁴⁴ WEBER, *A nação e o paraíso*. Florianópolis: UFSC Editora, 1997. p. 48

¹⁴⁵ ASSIS, Machado de. Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira. São Paulo: Agir, 1959. p. 28 - 34: Instinto de nacionalidade. (1ª ed. 1873). p. 6.

¹⁴⁶ BOSI, p. 13.

o valor nativo, sublimado ou domesticado, impôs-se na imaginação poética dos anos inaugurais do Segundo Império e, de fato, guiou os passos da nossa vida literária, tendo em Gonçalves Dias e em Alencar os seus exemplos mais bem sucedidos ¹⁴⁷.

Observamos ainda que a bibliografia histórica estudada por Alencar para compor o romance diz muito sobre seu ponto de vista a respeito da construção de uma literatura nacional. A relação intertextual do romance *Iracema* com estas fontes se dá no sentido de buscar nelas informações que colaborem para a construção de um discurso nacional, onde o indígena e toda a sua bagagem cultural ganhem destaque no processo de formação do caráter nacional do brasileiro. Parece-nos, que a função do histórico é de um pano de fundo, diante do qual o lendário ganha força e verossimilhança, constituindo um harmônico, porém imaginário, sentido de unidade nacional. A união entre o índio Poti e o Português Martim; entre a nação Pitiguara e a nação Portuguesa se institui pelo entrelaçamento entre a história documentada, a história imaginada e o lendário. E é apenas no campo do imaginário, do ficcional, que esta união, que esta idéia de formação nacional, se realiza.

Ao final do romance, o narrador nos diz: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?” ¹⁴⁸ A morte de Iracema, vínculo emocional de Martim com a terra brasileira, e a conseqüente imigração de Moacir, indício de uma formação baseada na cultura portuguesa, marcam a relação de dependência e de submissão do indígena com a nação portuguesa que se estenderá para uma dependência cultural na nova raça. A idealização da figura do indígena no romance *Iracema* constitui, portanto, parte de um cenário em que se configura o nascimento simbólico de uma comunidade imaginada, ainda que ideologicamente formada ou transformada pelo domínio da “pátria mãe”.

No *Valeroso Lucideno*, obra em que Alencar apóia o argumento histórico sobre a origem de Poti, embora haja louvores a vários heróis, como o negro André

¹⁴⁷ BOSI, p. 14

¹⁴⁸ ALENCAR, p. 81.

Vidal de Negreiros e o índio Felipe Camarão, o destaque é para João Fernandes Vieira – o Lucideno. Segundo Affonso Romano de Santana, Frei Manuel Callado

tinha vários objetivos. E um deles, bastante literário, era delectare (deleitar) e movere (emocionar) seu leitor. Por isto, não se limitou a fazer apenas uma obra histórica. Teve uma intenção literária, que não se conteve na prosa e extravasou para a poesia. Ao escolher a poesia como um dos suportes de seu texto, quis claramente, como revela em vários trechos, introduzir um elemento de sedução do leitor. Já não se limitava a relatar, a ser apenas o cronista – conforme destacou Capistrano de Abreu. Já não era apenas o correspondente de guerra, como assinalou Charles Boxer; seu texto já era algo mais que um depoimento ou esforço para manter o moral da tropa, conforme assinalou José Antônio Gonçalves de Mello.¹⁴⁹

Vemos que a obra escolhida por Alencar para o embasamento de seu argumento tem intenção literária. Fato que o leva a garantir a informação pela citação de outro memorial, o de Bernardo Pereira Berredo, distante um século do ocorrido e que “explica perfeitamente o dito daquele escritor [Frei Manuel Callado], quando fala da expedição de Pero Coelho de Sousa a Jaguaribe, Sítio naquele tempo e também no de hoje da jurisdição de Pernambuco”.¹⁵⁰ A narrativa testemunhal do Frei, apesar de importante na visão de Alencar, pede corroboração de outras fontes, de modo a garantir a força da verdade histórica que se quer afirmar no romance.

A obra *Castrioto Lusitano*, do Frei Raphael de Jesus, não é citada no argumento histórico de Alencar, embora apresente ponto de vista histórico semelhante ao de Frei Manuel Callado e seja uma narrativa de intenção historiográfica também contemporânea da revolta contra os holandeses. O que poderia nos fazer suspeitar que a escolha de Alencar pelo *Valeroso Lucideno* se dá pelo caráter testemunhal da narrativa e por esta afirmar mais claramente a origem do herói indígena e não apenas por seu caráter historiográfico. O recorte ideológico feito por Alencar exclui o negro André Vidal de Negreiros, descrito tão heroicamente quanto o indígena e o madeirense João Fernandes Vieira – o Lucideno

¹⁴⁹ SANT’ANNA, Affonso Romano. O valeroso lucideno: um caso de arqueologia literária. REVISTA CONTINENTE Online disponível no site:

http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=511&Itemid=93 em 01/04/2009.

¹⁵⁰ ALENCAR, p.12.

– por Frei Manuel e também pelo frei Raphael de Jesus ¹⁵¹. Fato que anteriormente justificamos pela relação texto-contexto.

Entrando mais diretamente na narrativa, vemos que Martim, o verdadeiro fundador do Ceará, segundo a visão de Alencar, é uma refiguração do português Martim Soares Moreno. No romance, bem como nos relatos históricos, Martim se entrega à cultura e aos costumes da tribo de Iracema, sendo inclusive conhecedor da língua indígena e da localização geográfica de outras tribos como em sua apresentação ao Pajé:

Sou dos guerreiros brancos, que levantaram a taba nas margens do Jaguaribe, perto do mar, onde habitam os Pitiguaras, inimigos de tua nação. Meu nome é Martim, que na tua língua quer dizer filho de guerreiro; meu sangue, o do grande povo que primeiro viu as terras de tua pátria. Já meus destroçados companheiros voltaram por mar às margens do Paraíba, de onde vieram; e o chefe, desamparado dos seus, atravessa agora os vastos sertões do Apodi. Só eu, de tantos fiquei, porque estava entre os Pitiguaras de Acaracu, na cabana do bravo Poti, irmão de Jacaúna, que plantou comigo a árvore da amizade. Há três sois partimos para a caça; e perdido dos meus, vim aos campos dos Tabajaras. ¹⁵²

O excerto reafirma, ainda, o argumento histórico de que Poti e Jacaúna pertenciam à nação Pitiguara que serão os heróis da terra e lutarão contra os holandeses ao lado do “grande povo” português, representado por Martim. Assim, tanto o índio quanto o português, irmanados, lutam pela mesma causa: o estabelecimento do domínio português na terra brasílica, que só é possível tendo o índio como aliado por bem ou por mal. Aparecem, no romance, ideologicamente assemelhados, embora pertencentes a raças, territórios, línguas e costumes diferentes. O que os une é a formação da nova raça que se torna possível num sistema de relações em que o português aprende a cultura e a língua do indígena para sobreviver e o índio aprende a do português para servi-lo e protegê-lo. Os laços de irmandade que se afirmam durante toda a narrativa assinalam a irmandade das

¹⁵¹ Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, no artigo citado anteriormente, Varnhagen considerava André Vidal de Negreiros personagem mais importante para a restauração pernambucana do que João Fernandes Vieira. Porém precisamos considerar aqui o posicionamento anti-indianista do historiador do século XIX. Atentamos ainda para o fato de que, n’*O castrioto lusitano*, Martim Soares Moreno luta ao lado de André Vidal (o negro).

¹⁵² ALENCAR, p. 19-20.

nações, numa simbologia de igualdade “os dois irmãos [Martim e Poti] encostaram a fronte na fronte e o peito no peito, para exprimir que não tinham ambos mais que uma cabeça e um coração”¹⁵³.

Em algumas passagens, no entanto, o branco se envergonha diante do amigo e da esposa indígena, como quando são perseguidos pelos tabajaras e Martim adormece acompanhado de Iracema, ao serem acordados por Poti que sentenciará: “ – Enquanto o guerreiro do mar dormia, o inimigo correu. Os que primeiro partiram já avançam além com as pontas do arco.” Ao que o narrador descreve: “A vergonha mordeu o coração de Martim”¹⁵⁴. Percebe-se por esta passagem que Martim depende da proteção dos Pitiguaras e do amor de Iracema para sobreviver. Visto o tratamento de Poti em relação a Iracema, filha dos Tabajaras, podemos inferir que o índio Poti é cordial com o “guerreiro cristão” na medida em que este é perseguido por inimigos de sua tribo, os Tabajaras. Estrangeiro para os tabajaras e irmão de guerra para os pitiguaras, Martim tem em Iracema a ponte que o salva e faz permanecer através do híbrido Moacir.

Interessante notar que ambas as tribos, Pitiguaras e Tabajaras, despendem a Martim, por motivos diversos, tratamento especial, marcando a cordialidade no comportamento do silvícola, visto como “bárbaros” pelos europeus. O estrangeiro é, assim, posto acima das inimizades entre as tribos. Mesmo Martim revelando seus laços de amizade com os Pitiguaras, guerreiros do mar, Araquém confia e o deixa permanecer na cabana com Iracema. E ainda que Irapuã revele a união do hospede com Iracema, o pajé diz: “Se a virgem abandonou ao guerreiro branco a flor de seu corpo, ela morrerá; mas o hospede de Tupã é sagrado; ninguém o ofenderá; Araquém o protege.”¹⁵⁵

Se o indígena demonstra o valor do estrangeiro dando a ele o título de sagrado, o português reconhecerá o valor de Poti pela demonstração de coragem, fidelidade e pela habilidade na guerra. Poti receberá, com o batismo, o nome de Antônio Felipe Camarão em episódio narrado no último capítulo do romance de

¹⁵³ ALENCAR, p. 47.

¹⁵⁴ ALENCAR, p. 50

¹⁵⁵ ALENCAR, p. 35

forma bastante sintética, considerando a expressividade do feito heróico do guerreiro. Narra-se:

Ele recebeu como batismo o nome do santo, cujo era o dia; e o do rei, a quem ia servir, e sobre os dous, o seu, na língua dos novos irmãos. Sua fama cresceu e ainda hoje é o orgulho da terra, onde ele primeiro viu a luz.¹⁵⁶

Parágrafo suficiente para percebermos no batismo a força subversiva da cultura européia sobre a do silvícola. Em seu novo nome imprime-se a imposição da fé cristã, da monarquia e a destituição da língua indígena pela portuguesa, em troca disso o rei lhe outorga o título de Dom e Antonio Felipe Camarão passa a ser o “governador dos índios do Brasil”.¹⁵⁷ Assim, nos parece que a proteção dedicada a Martim se estende à nação portuguesa. Ainda que haja algumas imposições ideológicas, o romance ressalta a relação afetiva entre Poti e Martim. O Pitiguara espera o irmão branco que prometera retornar e quando Martim retorna acompanhado de muitos guerreiros de sua raça

para fundar com ele a mairi dos cristãos. Veio também um sacerdote de sua religião, de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem. Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria ele que nada mais o separasse de seu irmão branco. Deviam ter ambos um só deus, como tinham um só coração.”¹⁵⁸

No romance, Poti é identificado frequentemente como “guerreiro” ao lado de Martim que é o “estrangeiro” (para os Tabajaras) ou o “guerreiro branco” (para os Pitiguaras), marcando as devidas diferenças de raça e origem e, ao mesmo tempo, a semelhança, pela função de defensores dos ideais de seus povos exercida por ambos. No contexto romanesco, assim como nos relatos das crônicas e documentos históricos sobre o assunto, Poti, ou Antonio Felipe Camarão, é herói porque lutou pelos interesses da coroa portuguesa, caso contrário, poderia ter lutado ao lado de

¹⁵⁶ *Idem*, p. 81.

¹⁵⁷ É curioso notar que, no *Castrioto Lusitano*, Pero Poty, líder indígena que lutou ao lado dos holandeses, é chamado de “maioral dos índios” para diferenciá-lo do Poty que se tornou o Camarão, o governador dos índios. O título de “maioral” é o reconhecimento comum entre os da terra como podemos ver em “Formou-se um esquadrão de trezentos holandeses, e dobrado numero de Índios, estes conduzidos por seu maioral Pero Poty, aquelles governados por um cabo escolhido.” (p. 331).

¹⁵⁸ ALENCAR, p. 81.

Pero Poty e talvez a história da dominação portuguesa no Brasil de 1500 fosse outra. Ao eleger Poti como personagem histórica que acompanha Martim no romance, Alencar exalta o silvícola, mas o silvícola que, tal qual Iracema, se encanta e se deixa dominar pelo opressor. Uma escolha de perspectiva que revela, não mais talvez, que a intenção de minimizar a visão européia do silvícola como ser desprovido de alma, animalesco e cruel. Entendemos que este foi o guerreiro indígena que a história nos legou e que, assim como André Vidal de Negreiros, dobrou-se à cultura e aos interesses da coroa portuguesa.

O conhecimento da língua indígena por Martim é histórico e a figura do guerreiro ganha destaque também no texto dos *Anaes da história do Maranhão*. Berredo narra a desventura de Martim ao ser abandonado pelos companheiros entre os tapuias que “intentarão por repetidas vezes assegurar as suas liberdades com fatal estrago daquela nobre vida.”¹⁵⁹ O autor destaca a importância de Martim Soares para a conquista do Maranhão e que o conhecimento do idioma dos “bárbaros” foi uma arma valerosa ao herói português que “não só granjeou a sua segurança, mas também novos créditos.”¹⁶⁰ No romance, o guerreiro cristão demonstra este conhecimento desde o início da narrativa, quando Iracema quebra a flecha que lhe causou o ferimento.

O guerreiro falou:

– Quebras comigo a flecha da paz?

Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos? Onde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu?

– Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus.

– Bem vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema.¹⁶¹

A amizade de Martim com os irmãos Jacaúna e Camarão, bem como o caráter heróico destes nas batalhas em que participaram está presente na narrativa de Berredo. Alencar reafirma e preenche poeticamente os fatos, atravessando-os

¹⁵⁹ BERREDO, Bernardo Pereira de. *Anaes da história do Maranhão*. Florença: Tipographia Berbéra, 1905. p. 42. Disponível no site: http://www.cchla.ufpb.br/pergaminho/1749_annaes_-_berredo.pdf em 20/03/2009.

¹⁶⁰ *Idem*, p.42.

¹⁶¹ ALENCAR, p.18.

com a descrição da língua e da cultura indígena. Mantém o ideal heróico do colonizador, ou seja, herói nacional é todo aquele que bravamente defender os interesses da coroa portuguesa, colaborando para a construção de uma história nacional sem levar em conta a política de extermínio praticada durante a missão colonizadora. Fato explicado pela necessidade romântica de se construir um herói nacional originário da terra brasileira, sem ferir os ideais da pátria-mãe que continuava, ainda no século XIX, a ditar as regras da boa realização literária aos filhos da América.

A idealização ficcional do silvícola por si só, não caracterizaria um herói no momento de formação de uma nova nação, por isso o elemento histórico é tão importante no romance. Ele representa o trajeto de um discurso marcado profundamente pelo que Michel Foucault chamou de “vontade de verdade”¹⁶², que permanece no romance histórico romântico mesmo quando se tem o espaço literário como válvula de escape deste sistema, já que é o lugar propício para a convivência do verdadeiro e do falso amarrados pelo verossímil. O discurso de dominação deixado por estudiosos e testemunhas históricas é mantido pelo escritor brasileiro que participa de um momento de reivindicação, de instituição e de afirmação de uma literatura brasileira e o faz seguindo o modelo europeu: descreve a cor local, idealiza um passado heróico e apresenta um herói histórico da causa portuguesa, mas que representa, de qualquer forma, o percurso de formação de uma identidade nacional.

A inversão do olhar sobre a figuração histórica do indígena no processo de formação nacional virá com as propostas modernistas de 1922. Através destas novas propostas busca-se uma refiguração não-idealizadora que contemple, não apenas o valor do silvícola como elemento representante do cenário nacional, mas também a crítica contra o caráter de exploração e extermínio do negro e do indígena, no processo de colonização portuguesa do Brasil. As linhas do discurso nacionalista

¹⁶² FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2001. Foucault considera a oposição do verdadeiro e do falso como um terceiro sistema de exclusão. Ao lado da proibição da palavra e da segregação da loucura, propõe a vontade de verdade em que a separação do verdadeiro e do falso rege a nossa vontade de saber, compondo um sistema de exclusão “sistema histórico, institucionalmente constrangedor.” p. 14

desta época se dividirão entre o ufanismo e a xenofobia, seguindo idéias mais conservadoras ou mais liberais, mas o objetivo será retomar e redefinir a discussão sob novos ideais e novos conceitos. Negar o discurso de nação proposto pelos românticos implica, no entanto, propor um novo discurso que a partir do velho se estabeleça como “verdade”.

Assim, os modernistas de 1922 compõem, em suas obras, um discurso de nação ideologicamente contrário ao discurso dominador impresso nos documentos e narrativas históricas, produzidas durante a época do Brasil colonial. O modo de composição destas obras se dá pela apropriação destes textos ou documentos históricos, de modo a inverter o sentido heróico dado à figura do índio.¹⁶³ Observamos, porém, que a visão nacionalista apresentada pelos representantes do movimento de 1922 não deixa de ser indigenista, embora pretendesse deixar de ser colonialista. O herói nacional deixa de ser idealizado para ser vitimado, o mítico que passa a ser irônico, para usarmos a “teoria dos modos”¹⁶⁴ de Northrop Frye, e a língua nacional é apresentada da forma mais coloquial e próxima da utilização popular. Os critérios são os mesmos utilizados pelos românticos, porém vistos pelo lado inverso. Deste modo, o intertexto modernista se dará no plano da antropofagia e aparenta-se com uma “escrava que não é Isaura”, ou seja, ora nutre-se do Romantismo brasileiro para tornar-se mais brasileiro, ora mantém-se escravo destes ideais, mas sem deixar-se dominar pelo caráter branco ou europeu. A apropriação ou o diálogo com a *Carta de Caminha*, por exemplo, dá-se no sentido de que se reconheça o texto apropriado, porém que se adicione a ele novos significados, este é o objetivo modernista ao estabelecer vínculos intertextuais, segundo Pavlicic.

Deste modo, fica-nos claro que há larga diferença entre a apropriação textual feita por Alencar em que há reafirmação da tradição histórica, como observamos nos apontamentos sobre o romance *Iracema*, e a apropriação proposta pelos modernistas de 1922. Sem esquecer as variações discursivas, sob muitos aspectos,

¹⁶³ Veremos mais adiante breve análise destas apropriações que resultam em textos de paródia de caráter irônico e questionador do discurso colonizador.

¹⁶⁴ FRYE, N. Crítica histórica. Teoria dos Modos. In: _____. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1978.

tanto da fase modernista quanto da romântica, percebemos que o que mudou, essencialmente, de um período para o outro foi o modo de avaliar a situação política e histórica da condição nacional, ou ainda o modo de imaginar a comunidade a que estes autores pertenciam.

Xenófobo ou ufanista, o discurso de nação modernista é de instituição e reconhecimento do eu através da apropriação e negação do outro. Constitui uma inversão, em relação ao discurso romântico de assimilação e afirmação historiográfica, que se dá antes pelo sentido do que pelo aspecto ideológico que continua com o olhar voltado para a presença transformadora do outro. Ou seja, a retomada de antigos discursos se dá pela destruição dos sentidos propostos pelos escritores românticos que serão substituídos por outros não menos carregados da presença do outro. Mesmo quando critica e questiona, o texto modernista retoma a visão romântica para propor um discurso de nação de base mais sociológica e menos aristocrática, mas não menos política.

2.2.3 As fontes d'*O Príncipe de Nassau*: outro moinho

Propomos agora um desvio destas comparações entre produções diversas de ambos os períodos e que focalizemos, mais especificamente, a produção do romance histórico no modernismo brasileiro para tentar visualizar até que ponto as diferenças no modo de apropriação textual ou discursiva se confirmam. A produção do romance histórico durante o Modernismo brasileiro, ao que nos parece, não reproduz tão obviamente estas inversões e a dedicação à forma narrativa é bem menos freqüente que a que se deu durante o Romantismo. Frederick Jameson, em conferência apresentada no simpósio "Reconsiderando o Romance Histórico", realizado na Universidade da Califórnia em 26 de maio de 2004, já atentava para o fato de que o romance histórico não seria possível dentro do quadro de uma estética modernista. O pesquisador questiona:

Seria o romance histórico minimamente possível no quadro de uma estética modernista? Poderia ele ser caracterizado como tal, ser escrito e

produzido de modo inconfundível no âmbito do modernismo? Não seria o caso de que tais romances históricos modernistas, como se pode argumentar, se mostrariam relativamente indistinguíveis de outras obras modernistas não-históricas? ¹⁶⁵

Apesar de discordar de Jameson ao sustentar que a peculiaridade do romance histórico foi evitar qualquer estratificação estável entre alto e baixo, Perry Anderson confirma a idéia do teórico marxista sobre a decadência da aceitação do romance histórico no período do Modernismo. Perry Anderson explica que “por volta do período entreguerras, o romance histórico tinha se tornado *déclassé*, caindo vertiginosamente na estima literária, a ponto de não figurar nas fileiras da ficção séria”. ¹⁶⁶ Esta queda ocorre por dois motivos, segundo Anderson: primeiro pelo efeito crítico do modernismo então ascendente e, segundo, os massacres da Primeira Guerra Mundial despojaram de *glamour* as batalhas e a alta política, desacreditando tanto inimigos malignos como heróis abnegados. Assim, conforme Anderson,

O primado artístico da percepção imediata é incompatível com o retrospecto totalizante, tornando impossível uma variante modernista para o tipo de romance histórico teorizado por Lukács. A isso pode-se acrescentar a hostilidade aos efeitos corruptores da facilidade estética - a tudo o que estivesse imediata ou facilmente à mão - que derrubava as versões populares e *middle-brow* do romance histórico ainda mais completamente. ¹⁶⁷

Gostaríamos de ressaltar que os teóricos afirmam que não seria possível “uma variante modernista para o tipo de romance histórico teorizado por Lukács”, idéia com a qual compartilhamos. Porém, nos perguntamos desde já, se o romance histórico pós-moderno poderia ser visto simplesmente como uma variação do modelo teorizado por Lukács ou se ele é uma proposta de reinvenção deste modelo, que esteve em estado de letargia no período modernista devido, justamente, à

¹⁶⁵ JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível? In: Novos estudos. - CEBRAP n 77. São Paulo, Mar. 2007. Segundo a publicação no site http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000100009&script=sci_arttext#nt01, disponível em 27/03/2008 a tradução foi feita a partir de cópias datilografadas cedidas pelo autor a *Novos Estudos*. A versão original, em inglês, permanecia inédita até então.

¹⁶⁶ ANDERSON, P. Trajetos de uma Forma Literária. REVISTA NOVOS ESTUDOS, edição 77 - Março de 2007. Disponível no site: http://novosestudios.uol.com.br/acervo/acervo_artigo.asp?idMateria=82 em 02/04/2009.

¹⁶⁷ Idem, ibidem.

proximidade das discussões sobre a instituição de novos discursos nacionalistas num plano mundial. Retomaremos este assunto em momento mais oportuno.

Voltando à questão do modernismo brasileiro observamos que ainda que rareassem as produções de romances históricos, tivemos dois escritores que destacamos como representativos neste tipo de produção: Plínio Salgado e Paulo Setúbal. O primeiro, árduo defensor e divulgador do Integralismo, é autor de *A voz do oeste* (1934), romance histórico que ficcionaliza a primeira bandeira paulista e apresenta-se fortemente marcado pelo posicionamento político e ideológico atuante do autor; o segundo, com ampla produção relacionada ao discurso histórico, não se filia nem mesmo ao movimento modernista do qual é contemporâneo e publica, em 1928, *O Príncipe de Nassau* – romance que trata da revolta para libertar Pernambuco das mãos holandesas, representada por Maurício de Nassau – que, mais adiante, será o foco de nossas análises.

A narrativa de Plínio Salgado se passa no começo do século XVII, em Piratininga e entre os objetivos correntes das bandeiras, como a busca do ouro, a caça dos indígenas para a mão-de-obra escrava e a expansão territorial, apresenta a missão secreta de resgatar o rei dom Sebastião que estaria trabalhando como escravo em uma mina no Peru. Carregada do heroísmo português, do messianismo sebastianista e do apego a terra pelo mameluco e pelo índio tupi, a narrativa soma ao nacionalismo idealizado o indianismo e o luso-sebastianismo sem fazer nenhuma referência ao negro durante o romance. O narrador, situado no presente da narração, é a voz nacionalista do romance que trata da bandeira como um atendimento ao chamado à conquista do território localizado a oeste da costa atlântica. Segundo a professora e pesquisadora Anamaria Filizola, o romance se apresenta como a

concretização das idéias nacionalistas do manifesto Nhengaçu Verde Amarelo, de 1929, onde além da apologia da alma tupi, cujo animal totêmico, a anta, não é carnívoro, i.e., não pratica a antropofagia, encontramos a referência ao mexicano [José] Vasconcelos que elege o território situado entre as bacias do Prata e do Amazonas como espaço da ‘quinta raça’, a ‘raça cósmica’. Sem conhecer o pensamento do autor, é

possível imaginar que se trata de uma apologia da mestiçagem que geraria essa raça tão especial.¹⁶⁸

A visão excludente e mitificadora da mestiçagem, ainda segundo Filizola, é a base de um nacionalismo de traço tradicionalista que se diferencia daquele do grupo Pau-brasil. É de caráter xenófobo, voltado para dentro, o nacionalismo ou o discurso de nação de *A voz do oeste* é não cosmopolita como o do ideário dos representantes do grupo Pau Brasil e da Antropofagia, de Oswald de Andrade.

Nossa escolha por analisar o romance de Setúbal deu-se pela dedicação do autor ao gênero, pela temática histórica do romance que se aproxima da temática desenvolvida por Alencar no romance *Iracema*, anteriormente observado. Acima de tudo, a escolha deu-se ainda, por certo desprendimento do autor em relação ao clima de inovação das técnicas de composição e de utilização da linguagem proposta pelos modernistas, os de 1922, especificamente.

Dono de uma narrativa que chamaríamos de cabocla, reflexiva e cuidadosa na amarração dos detalhes, Setúbal mostra-se tradicionalista e conservador na linha de Monteiro Lobato, mas surpreende, de certa forma, na construção do discurso de nação proposto no romance *O Príncipe de Nassau*, como veremos. Suas obras pouco se distanciam do tipo de produção romântica do romance histórico justamente por não aderir ao traço paródico e irônico do texto modernista. O que Setúbal e Salgado têm em comum é a adesão e a intenção de fidelidade histórica. Ambos argumentam, em prefácios de seus romances, sobre a necessidade de contribuir para a manutenção da “verdade” histórica, como se ela fosse única e absoluta. A citação e a paráfrase são ainda modos de marcar a intertextualidade ou o diálogo com a historiografia do Brasil. Ao contrário de Alencar, no entanto, preocupam-se mais com a apresentação factual historiográfica e menos com o estabelecimento de um ser fundador da brasilidade, de um herói nacional mítico brotado da terra brasileira. É curioso ver como Alencar e Setúbal voltam-se para o

¹⁶⁸ FILIZOLA, Anamaria. *A voz do oeste*, de Plínio Salgado: bandeiras messiânicas. Disponível no site: <http://www.realgabinete.com.br/coloquio/paginas/8.htm> em 18/07/2008.

mesmo passado, para o mesmo fato e constroem narrativas e heróis tão diversos para propor um discurso de nação com muitas semelhanças.

A produção de Paulo Setúbal inicia-se com a publicação dos poemas de *Alma cabocla* (1920). Segundo Lourenço Dantas Mota, no texto de apresentação da reedição da obra completa do autor em 1983, em termos de forma literária Setúbal praticamente nada teve a ver com o modernismo, o que não ocorre com o conteúdo de seus poemas, romances e ensaios, pois “foi um autor voltado exclusivamente para os assuntos brasileiros, sem o estrangeirismo postizo que, entre outras coisas, os modernistas tanto desprezavam e combatiam”.¹⁶⁹ Os “assuntos brasileiros” a que Mota se refere estão relacionados à história e à cultura brasileira, como podemos confirmar pelos títulos de suas produções: a) romances históricos: *A marquesa de Santos* (1925), *O Príncipe de Nassau* (1926), *A bandeira de Fernão Dias* (1928), *Os irmãos Leme* (1933); Teatro: *Sarau no Paço de São Cristóvão* (1926); contos históricos: *As maluquices do Imperador* (1927), *Nos bastidores da História* (1928); crônicas históricas: *O ouro de Cuiabá* (1933); episódios históricos: *El-dorado*, episódios históricos (1934), *O romance da Prata*, episódios históricos 1935.¹⁷⁰ Segundo Lourenço Mota, após a morte do autor (1937), várias publicações esparsas em jornais e revistas, inéditos e também o seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras foram reunidas num volume com o título de *Ensaaios históricos*.

Os títulos por si só demonstram a tentativa de Setúbal em voltar às raízes brasileiras, ainda que se mantivesse fora do movimento modernista. Segundo Monteiro Lobato, Setúbal não maltratava o leitor com o vocabulário precioso, adjetivação carregada ou períodos muito longos, tem o estilo simples, direto e despojado de um “contador de casos”. Esta característica – aliada ao que, segundo Lourenço Mota, Cassiano Ricardo chamou de “estilo cinemático”, ou seja, dá a suas personagens apenas traços psicológicos básicos para caracterizá-las e diferenciá-las e, a partir daí, o que conta realmente é a ação, a intriga e o movimento –¹⁷¹

¹⁶⁹ MOTA, Lourenço D. Apresentação. In: SETÚBAL, P. *El-Dorado*: episódio histórico. São Paulo: Editora Nacional, 1983. p. V.

¹⁷⁰ Idem, p.VII.

¹⁷¹ Idem, p. IX.

demonstram a preocupação do autor com a recepção de sua obra pelo leitor comum, ao mesmo tempo que responde a uma intenção declarada de levar à “multidão” um pouco “dessa nossa bela e comovedora História do Brasil que só raros iniciados têm assim a fortuna de conhecer”.¹⁷² O esforço em relação à fidelidade histórica vem apontado logo em seguida, no mesmo prefácio: “levar, contudo, a essa multidão (quero acentuá-lo aqui) honradamente e limpamente, isto é, com probidade histórica e fidelidade documental”.¹⁷³ O autor apresenta, então, antes de iniciar a narrativa, as fontes pesquisadas, dando ao leitor a possibilidade de confirmar que o que se narra “não passa de sossegada crônica. Crônica que traz à baila, reavivado apenas, um velho lance da História brasileira: a descoberta do ouro nas Gerais, reavivado apenas, sim; pois o que está nestas páginas, leitores amigos, anda esparso em muito autor antigo. E também em alguns autores modernos”¹⁷⁴. Repetem-se, assim, as pretensões vistas no romance de Alencar. O que os diferencia, basicamente, é o estilo e o traço ideológico determinado pela localização histórica de cada autor.

As análises que empreendemos agora focalizam melhor estas diferenças, propondo a leitura do romance *O Príncipe de Nassau* como obra que valoriza o ponto de vista testemunhal da história. Já que, o romance apresenta como fonte e personagem Frei Manuel do Salvador, ou Frei Callado (1584 – 1654), autor do relato já citado, *O Valeroso Lucideno*. Traço que contribui para a construção de um discurso de nação ufanista em que a condição nacional é apresentada de dentro para fora como miscigenada, heróica e não-excludente. Outro foco de análise será a discussão sobre o ser nacional, proposta pelas personagens João Fernandes Vieira e André Vidal, heróis da revolta contra o domínio holandês, auxiliados por Felipe Camarão, o mesmo Poti ficcionalizado em *Iracema* por José de Alencar, e Henrique Dias, o herói de guerra negro excluído da narrativa indigenista de Alencar.

¹⁷² Conforme Prefácio escrito por Setúbal, na primeira edição do *El-dorado*, episódio histórico (1934), p. 8.

¹⁷³ Idem, p. 8.

¹⁷⁴ Idem, p. 7.

O romance histórico *O Príncipe de Nassau*, obra em que Setúbal declara ter-se empenhado em “suavizar o rude da matéria, enfeitando-a com o pitoresco e o aventuroso que andei catando nas crônicas da época”, e que tentou

reconstruir com fidelidade uma era morta, vulgarizar homens e fatos, evocar heroísmos, popularizar uma trama romanesca da rebelião, pintar o espírito bárbaro-religioso daqueles dias, tornar enfim acessível a todo mundo este passado escuro de há três séculos.¹⁷⁵

É também, assumidamente, um romance verde-amarelo, no sentido patriótico. A intenção do romancista, nos parece, é de despertar, através do romance, a paixão e o entusiasmo pelas coisas pátrias. Esta intenção guarda em seu âmago discursos que são, de certo modo, atualizados no romance. A coincidência na utilização das obras de Frei Callado e da Revista do Instituto Arqueológico de Pernambuco por Setúbal e Alencar não os iguala no modo de ler estes documentos históricos. A seleção dos heróis e o ponto de vista da narrativa revelam já o posicionamento ideológico de cada autor.

No romance de Setúbal, Frei Manuel do Salvador é personagem que acompanha João Fernandes Vieira durante toda a narrativa e é também uma das principais fontes históricas para a composição da mesma. N’*O valeroso lucideno* frei Callado descreve a luta dos portugueses e brasileiros contra o domínio holandês (1630 – 1654), em Pernambuco. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, a obra faz a exaltação de vários heróis como o negro André Vidal de Negreiros e o índio Antonio Felipe Camarão, mas o destaque é para João Fernandes Vieira – o Lucideno.¹⁷⁶ O respeito e a admiração por Maurício de Nassau, reiterado por Setúbal no romance, está presente também nesta obra do frei português que viveu no Brasil por 22 anos (1624 – 1646?). Escrita durante a guerra da qual o frei foi atuante testemunha, *O valeroso lucideno*, segundo Sant’Anna, foi publicada em 1648, em Lisboa, antes mesmo de o conflito terminar e fornece elementos para se

¹⁷⁵ SETÚBAL, p. 7

¹⁷⁶ SANT’ANNA, Affonso R. *O valeroso lucideno*: um caso de arqueologia literária. In REVISTA CONTINENTE MULTICULTURAL, disponível no site <http://www.continentemulticultural.com.br> consultado em 23/03/2009.

compreender as complexas relações entre Brasil, Portugal, Espanha e Holanda durante o domínio espanhol.

A obra, utilizada por Alencar como importante instrumento de confirmação da origem pernambucana de Felipe Camarão, será aproveitada de modo mais amplo por Setúbal. O autor não se limita à figura do índio como herói nacional e focaliza o ponto de vista histórico da formação do ser nacional na multiplicidade étnica e na valorização do sentimento de pátria para a formação de um estado nacional. Assim, n’*O Príncipe de Nassau*, André Vidal – “um bravo filho da Paraíba” – ¹⁷⁷ Felipe Camarão – o índio, e Henrique Dias – o negro lutam ao lado de João Fernandez Vieira, que é reconhecido historicamente como madeirense, mas que algumas fontes o apresentam como de origem incerta. Tanto Frei Callado quanto Frei Raphael de Jesus em “*Castrioto Lusitano*” apresentam-no como lusitano, porém ambos são fontes lusas, confiáveis pela propriedade das afirmações segundo Alencar e Setúbal, mas que também construíram seus heróis na defesa de suas colônias e da fé cristã que pregavam. Os interesses de Alencar o fizeram ignorar o herói português e o negro, já os de Setúbal o fizeram reconhecê-los. Ser português, no século XVI e XVII, significava ainda pertencer ao reino, independente de se ter nascido na metrópole ou nas colônias. Deste modo, observamos que Setúbal incorre em anacronismo quando marca diferenças entre o “madeirense” e André Vidal, um português e um brasileiro, como demonstraremos adiante.

As lideranças na revolta marcam o caráter multiétnico da “nação” brasileira e é a união desta multiplicidade que a libertará do domínio holandês, sem negar a contribuição cultural e administrativa proporcionada pela presença de João Maurício de Nassau. O ufanismo expresso no romance não nega a antropofagia, mas não a exalta nem lhe dá destaque especial. A presença de Nassau seria, segundo o romance, a consolidação da conquista flamenga na América, pois

foi ele que se bateu vigorosamente, em meio da tormenta religiosa, pela liberdade de todos os cultos. Foi ele que conseguiu de Holanda, com um

¹⁷⁷ SETÚBAL, p. 49.

tino genialíssimo que o nobilita, a abertura dos portos da colônia a todas as nações do mundo”.¹⁷⁸

Nassau era, portanto, o único que possibilitaria à colônia uma formação cultural ainda mais diversificada e de horizontes mais amplos. A posição do narrador em defesa da obra administrativa de Nassau revela que o domínio holandês, pelas mãos de Nassau, poderia ter sido mais vantajoso para o Brasil do que o domínio português. O que se pretende assinalar no romance é, portanto, a brasilidade dos atos de João Fernandes e André Vidal em defesa da terra e do povo da colônia, defesa esta protagonizada pela recusa das ordens do rei de Portugal para encerrar a revolução. Vitoriosos, o português e o brasileiro receberão as honras e os títulos do Reino para governarem terras brasileiras. Além disso, em determinado momento da narrativa a representatividade de João Fernandes como líder da revolução é questionada por alguns insatisfeitos e o motivo principal, que esconde o despeito e a inveja, é o aspecto misterioso que envolve a origem do herói. Alguns achavam que, como a revolta fosse brasileira, seria justo que fosse liderada por um brasileiro valoroso como André Vidal. Porém, o mesmo reconhecia a experiência, o conhecimento e a diplomacia de João Fernandez nas questões políticas e de prática de guerra, subordinando-se à liderança indicada pelo não menos português Frei Inácio, que vinha como representante do reino para assegurar os desígnios do rei D. João IV. A justificativa da liderança é dada, no romance, pelo próprio André Vidal quando questionado por Bernardino Carvalho:

Eu sou apenas soldado. Sou parcela pequenina nesta empresa. As pessoas de prol, as mais poderosas da terra, são as que devem prestigiar o movimento, chefiando-o. Eis porquê, na minha opinião, para Governador da Liberdade Pernambucana, pensei em João Fernandez Vieira; e para Vice-governador, pensei em vosmecê, Antonio Cavalcanti! Que dizem Vosmecês desses dois nomes?¹⁷⁹

O argumento calou os insatisfeitos, mas não os convenceu e a quizila continua durante as batalhas. Bernardino lança mão de uma improvável história

¹⁷⁸ *Idem*, p. 148

¹⁷⁹ SETÚBAL, p. 126.

sobre a origem de João Fernandes, chamando-o de “filho da benfeitinha”, “o mulato”, “menino do açougue” e o compara à altivez de linhagem de Antonio Cavalcanti, em clara articulação política em que se vale do caráter vaidoso do companheiro de batalha. Por fim, dispara:

Não é possível, tornava Bernardino com azedume. Não há quem acredite. Vosmecê, não outro, é que devia ser o nosso chefe. O exército inteiro sabe quem é João Fernandez! O tipo, além de traste, é português. E esta campanha é de brasileiros. Toda tropa é só gente da terra.¹⁸⁰

Na seqüência da narrativa vemos que a astúcia e a sutileza do líder, no entanto, aliada ao mexerico do negro Bastião,¹⁸¹ confirma-o novamente como Governador da Liberdade.

O narrador onisciente intruso, que vez por outra questiona e comenta as atitudes das personagens, chama o protagonista de “O madeirense” orientado pelos relatos de frei Manuel Callado e do frei Raphael de Jesus. No entanto, no capítulo intitulado “João Fernandes Vieira”, há uma discussão sobre a origem da personagem que reflete a visão de seus contemporâneos e que fará resultar em versões históricas diversas sobre o tema. Assim, o narrador apresenta-nos duas respostas que cogitaram na época e que ficaram registradas em documentos citados ao pé da página: um de Lima Felner, *O verdadeiro nome de João Fernandes Vieira*; e outro de Alberto Lamago, *Papéis inéditos sobre Vieira*. As versões confirmam a visão de Bernardino Carvalho citada acima, porém o narrador assume a versão de frei Manuel e frei Raphael, que foram contemporâneos e aliados de João Fernandes Vieira, e diz:

Tudo, porém, eram boatos. O certo, o incontestável, é que aquele senhor trigueiro, o empavonado favorito dos flamengos, desembarcara no Recife ainda menino, rapazinho de apenas 11 anos, sem vintém, roto e miserável como um mendigo. Aqui, mal aportou, empregara-se fedelho num

¹⁸⁰ SETÚBAL, p.155.

¹⁸¹ A presença desta personagem ficcional é essencial para a amarração e solução de alguns impasses históricos. O negro Bastião é um escravo que se filia ora aos holandeses ora aos revoltosos segundo o que lhe convém. Aparece sempre no exato momento em que há vestígios de que a narrativa pode perder-se da diretriz histórica. Este é um dos momentos em que atua para a manutenção de João Fernandes como líder.

açougue, começou aí. Não podia, portanto, começar mais modestamente.¹⁸²

Conforme nota do autor no romance, a informação de que a personagem trabalhara inicialmente num açougue foram colhidas em Racine, mas o restante da “incontestável” afirmação encontra-se no *Castrioto Lusitano*, que será citado como referencial para a composição da obra nas páginas seguintes. Precisamos ressaltar aqui o cuidado de Setúbal com as notas referenciais, pois, tanto frei Manuel quanto frei Raphael constroem verdadeiras apologias a João Fernandes Vieira. Assim, percebemos que quando a personagem do romance frei Manuel fala sobre João Fernandes, a referência histórica não é o texto do autor do *Valeroso Lucideno*. Recurso este que separa, ou distancia pelo menos, o ser existencial e objetivo do frei que participava intensamente da revolução do ser subjetivo que construiu o relato da mesma revolução, garantindo a idoneidade do documento consultado.

Por outro lado, em certos momentos a narrativa do romance tenta destituir-se da idealização de João Fernandes Vieira que os textos apresentam, tornando-o mais humano, mais real. No *Castrioto Lusitano* encontramos o seguinte:

En a cidade do Funchal (...) naceo João Fernandes Vieira no anno de 1613. Sua criação qualificou seu nascimento, e seus generosos procedimentos o claro de sua ascendência. É o sangue fomento vital dos espíritos, e o generoso os produz generosos. Passou o tempo na puerícia da pátria, que nelle observou viver mais para a razão que para a idade; em todas as suas acções se adiantará o animo ao corpo, tão disciplinado da modestia, que, sem dar ocasião a queixa, a deo muitas vezes ao exemplo. [...]. Era de onze anos, e como seu coração já então lhe não cabia no peito, parecia-lhe estreita prisão a limitada sphaera de sua pátria.¹⁸³

Após compará-lo a Alexandre, o grande, narra-se a sua vinda para o Brasil “...se embarcou no anno de 1624, levando em si mesmo o melhor de seu cabedal. São as prendas próprias o cabedal mais precioso e mais seguro, porque nascem

¹⁸² SETÚBAL, p. 35.

¹⁸³ JESUS, Fr. Raphael de. *Castioto Lusitano* ou História da guerra entre o Brazil e a Hollanda durante os anos de 1624 e 1654, terminada pela gloriosa restauração de Pernambuco e capitánias confinantes; obra em que se descrevem os heróicos feitos do illustre João Fernandes Vieira e dos valerosos capitães que com elle conquistarão a independência nacional. Pariz: J.P. Ailaud, 1844, p.3. Disponível no site: http://books.google.com.br/books?id=jGgCAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=castrioto+lusitano#PPR5_M1 em 18/03/2009.

isentas do poder e da fortuna”.¹⁸⁴ Descontadas a retórica e a empolgação da narrativa de Fr. Raphael resta o discurso laudatório exagerado do qual Setúbal procura afastar-se, aproveitando-lhe a essência factual e apresentando o lado interesseiro e “perdidamente ambicioso” que desde a meninice marcava o caráter do “aventureirozinho”, João Fernandes, que se tornaria herói da pátria adotiva. Foi esta ambição que o fez compreender que, com a invasão bem sucedida dos holandeses,

o melhor partido era o partido dos flamengos. Não vacilou. Correu ao Recife, procurou os triunfadores, alistou-se logo entre os mais dedicados aos novos donos. [...] desde aí, como por milagre, a fortuna sorriu-lhe com carinho.¹⁸⁵

Soa-nos irônica a última frase do narrador, porém, não mais irônica do que a presença de Maurício de Nassau como personagem que dá título ao romance, mas que não o protagoniza, como poderíamos esperar. O referencial histórico que o título do romance sugere ao leitor é recortado de tal forma que o ponto de vista esperado seja invertido. A expectativa criada é de que se trate de uma narrativa, romanceada ou não, que tenha como figura central João Maurício de Nassau, no entanto, o que encontramos não é uma narrativa sobre a conquista de Pernambuco por Nassau ou os 30 anos de domínio holandês nas terras do Brasil, mas a retomada de posse da colônia por brasileiros aliados ao rei de Portugal. Segundo Setúbal, em texto que antecede a narrativa do romance, os 30 anos “seriam incabíveis nos moldes de um romance leve” e ainda que retrate os batavos no auge do seu domínio e a revolução pernambucana, esta última ganha destaque e o foco principal da narrativa. Podemos verificar esta focalização comparando o primeiro parágrafo do primeiro capítulo do romance: “O Príncipe de Nassau”:

A guarda do Palácio de Friburgo acudiu prestes ao grito da sentinela. Soou um toque áspero de clarim. Rufaram as caixas com estrépito. Os soldados holandeses, com os chapelões de plumas, bateram forte as alabardas no chão: Maurício de Nassau, o Príncipe magnífico, surgiu no pórtico do palácio. Sua alteza, como de costume, saía para o passeio da tarde.¹⁸⁶

¹⁸⁴ JESUS, p. 3.

¹⁸⁵ SETÚBAL, p.35-36.

¹⁸⁶ SETÚBAL, p. 7.

com o primeiro parágrafo do último capítulo: “Guararapes”.

A Cidade Maurícia tem o ar murchado. Anda por ela funda desolação. Por tudo, nos homens e nas coisas, que tristeza! Os soldados estão sujos, o aspecto escaveirado. Vêm das casas gemidos surdos. Passam rês carregando baleados. Na Fortaleza, encastado em faixas, varado por pelouros, há um oficial que escreve. [...].¹⁸⁷

João Fernandes Vieira ganha destaque de protagonista já pelo recorte na temática histórica do romance e também pela intenção de narrar uma história de “brasileiros” não apenas corajosos e fortes, mas também vitoriosos. O argumento do autor que justifica o recorte pelo objetivo de se construir uma narrativa “leve”, nos parece meramente retórico, pois uma narrativa leve não significa que tenha poucas páginas. O recorte nos parece, portanto, profundamente marcado por intenções do autor em atualizar um episódio histórico, valorizando o desfecho vitorioso de brasileiros: homens que aqui viviam e defendiam sua terra como sendo sua pátria adotiva.

Neste sentido, a obra de Setúbal tem um posicionamento nacionalista muito mais amplo do que a obra de Alencar. A noção de pátria é muito mais marcante em João Fernandes do que no Poty de Alencar que adota Portugal, seu rei e sua religião. No romance de Setúbal, a marcação da diferença de origem, enquanto local de nascimento, entre João Fernandes e André Vidal abre uma discussão sobre o “ser português” que à época do narrado só poderia ocorrer enquanto representação do ponto de vista nativista ou do sentido de pátria. É neste sentido que o ideal nacionalista de Setúbal é moderno, porque o “ser brasileiro” não é o herói índio, não é o herói negro e não é o herói português, mas a união das raças e seus bens culturais. Há aí a ampliação da idéia da multiplicidade e da miscigenação que em Alencar ficara reduzida à relação entre o indígena e o português. A diferença que notamos entre João Fernandes e Poti, entretanto, vem definida pelo modo de apropriação e interpretação dos textos históricos que respondem ao discurso de nação que cada autor pretende apresentar em sua obra. Se disséssemos aqui que o discurso de nação de Setúbal é um discurso romântico, por idealizar os heróis

¹⁸⁷ *Idem*, p.233.

representantes das três raças, ainda assim ele seria diferente de Alencar por considerar o múltiplo cultural e por distanciar, de certo modo, os representantes das três raças do “ser português” que pertencia ao reino. Vimos que a idéia de pertencimento se rompe quando João Fernandes, o madeirense, recusa-se a cumprir a ordem do rei. Assim, ainda que apenas sob o aspecto ideológico, o romance de Setúbal é modernista.

A descrição do espaço da narrativa confirma a política de conciliação do Príncipe colocando diante da Cidade Maurícia o Recife, onde convivem de forma aparentemente amigável as personalidades mais representativas.

Lá estava, à sombra dos falcões de bronze dos fortes, a casa de pedra de João Blaar, o sangrento general de Holanda. Rente dela, com as portas de rótula, a casinha de Frei Manuel do Salvador, o cura jeitoso e político, reinol de muitas letras e muitas lábias. Além, toda de madeira pintada, como em Flandres, a chácara de Gilberto Van Dirth, flamengo apelintrado, um dos três do conselho político. Depois, entre coqueiros, o casarão de Gaspar Dias Ferreira, tremendo velhaco, rabulejador e patoteiro, o mais querido dos amigos do Príncipe. [...] as moradas dos principais do país: a de João Fernandes Vieira, altíssimo personagem da terra, mercante afortunado e rico; a de Antônio Bezerra, velho moedor de canas, pessoa de grandes teres e de grande vida; a de Antônio Cavalcanti, sombrio inimigo de João Fernandes, homem emproado, imensamente ensoberbecido do seu sangue e da sua linhagem; a de Sebastião Carvalho, lavrador de pau-de-tinta, sujeito estranho, de poucas falas, devotado parceiro dos holandeses...¹⁸⁸

A caracterização das personagens pelo narrador sugere-nos qual será o ponto de vista da narrativa. A contemplação orgulhosa de Maurício sobre o panorama da cidade não se reflete na apresentação do narrador que, favorecido pela distância contextual e crítica, descreve as personagens adeptas ao governo holandês como dotados de traços negativos: “sangrento general”; “apelintrado”; “velhaco, rabulejador e patoteiro”; “emproado, ensoberbecido”; “estranho e de poucas palavras”. Enquanto isso, o frei e João Fernandes possuem características positivas, revelando a simpatia do narrador pelos mesmos. O príncipe, sempre exaltado por sua política administrativa, seus empreendimentos culturais e arquitetônicos na terra nova terá pouco destaque no plano da ação romanesca, mas é a sua demissão do

¹⁸⁸ SETÚBAL, p. 12-13.

cargo de governador que facilita a vitória dos revoltosos. A fonte utilizada por Setúbal para construir esta idéia é a de Frei Manuel Callado, personagem histórica que transitou entre holandeses e brasileiros e que, portanto, sabia da força política de Maurício de Nassau, e que soube também se posicionar ao lado de João Fernandes mesmo antes da demissão do príncipe. No *Castrioto Lusitano*, encontramos a explicação para a demissão de Maurício de Nassau, que se coaduna com a que foi construída no romance por Setúbal. Segundo frei Raphael de Jesus, em 1642 aportou no Recife uma nau trazendo ordens aos do governo para que

ao conde de Nassau, João Maurício, se lhe não dessem mais que a metade do seu ordenado, com carta para o mesmo conde em que os da Companhia occidental se desculpavam com a pobreza da bolça. Pela mesma não recebeu o conde aviso secreto de que os da companhia determinavam tirar-lhe o governo, mal satisfeitos de seus procedimentos, capitulados por alguns falsos amigos que o accusavam de frouxo, absoluto e ambicioso: culpas que formava o ciúme e a inveja. Conheceo logo o conde os autores da intriga e para lhes não dar o gosto de o verem privado do governo, resolveo-se em se antecipar na renuncia do cargo; e para este fim dispoz de seus móveis, ou por venda ou por dádiva, reservando-se aquelles que podião ter preço, sem fazer vulto, para os levar comsigo.¹⁸⁹

No romance, a notícia da demissão é trazida por um holandês traidor, Teodósio Hoogstraten, que durante a ceia oferecida por João Fernandes, com o propósito de organizar a revolução, é apresentado por André Vidal e diz:

Sim, Maurício vai partir do Brasil: foi demitido de Governador! Acabo de receber, pela nau que aportou agora, um aviso secreto de Holanda. Só eu, neste momento, o sei em Pernambuco. A palavra de Arcisiewsky, as minhas cartas, as cartas de Tournalon, fizeram efeito: Maurício está por terra!¹⁹⁰

Em seguida, a voz do narrador surge refletindo sobre a situação e localizando politicamente o leitor:

A notícia era fulminante. Maurício de Nassau demitido! Ah, aquele nobre Príncipe, com seu prestígio, era, sem dúvida, o mais forte estorvo para a vitória da empresa. E a partida dele, assim imprevista, vinha em hora tão

¹⁸⁹ JESUS, p. 193-194.

¹⁹⁰ SETÚBAL, p.127.

providencial, tão incrível, que todos viram nela o dedo de Deus. [...].
¹⁹¹

A ausência de Nassau é comemorada pelos revoltosos no romance, mas no *Castrioto lusitano*, João Fernandes Vieira pensa diferente. Vejamos:

Considerava [João Fernandes] que com a ausência do conde ficava a miséria de todos sem arrimo, e a tyrannia sem freio. [...] receava que a corrupção das comendadas seitas inficionasse a pureza do pasto espiritual e despovoasse o currao do verdadeiro pastor; via que na tardança do remédio se alimentava a ruína e que nas doenças agudas se aproveitão os médicos de medicinas violentas, e propunha em seu peito não esperar mais tempo para atalhar o perigo.¹⁹²

A idéia da revolução está presente em ambos os textos, mas surge de pensamentos inversos sobre a ausência de Nassau. No romance, a demissão do governador é vista como um facilitador para a vitória dos revolucionários e para frei Raphael de Jesus, a revolução é uma necessidade diante da ausência de Nassau, devido aos desmandos desencadeados pela notícia da demissão do governador.

Vemos, assim, que a apropriação discursiva feita por Setúbal para a composição do romance é uma paráfrase do plano factual dos documentos consultados, porém apresenta-se crítica e questionadora em relação à idealização de algumas personagens históricas. Toma João Fernandes Vieira como herói, mas sem a quase deificação feita pelo Frei Raphael de Jesus, e reconhece a importância do governo de Maurício de Nassau nas terras brasileiras, mas não o toma como protagonista de sua obra. Neste sentido, a apropriação discursiva/textual no romance *O Príncipe de Nassau* dá-se de modo diverso, em relação à apropriação feita por Alencar em *Iracema*. O primeiro desmistifica e torna mais brasileiro o herói português e o segundo idealiza e glorifica o índio culturalmente modificado pelo português.

O recorte temporal do episódio histórico narrado no romance responde ao intuito declarado do autor em “despertar em algumas almas um pouco mais de

¹⁹¹ SETÚBAL, p.127-128.

¹⁹² JESUS, p.196.

paixão e de entusiasmo pelas coisas pátrias”.¹⁹³ O discurso de nação expresso exalta os feitos heróicos das batalhas de três “brasileiros” aliados a João Fernandes, o madeirense: André Vidal de Negreiros, o paraibano, considerado por frei Manuel Callado, tanto no romance quanto em seu relato testemunhal, como a “alma da revolta”; Henrique Dias, o “chefe negro, com seu desempenho garrido, um belo sorriso jovializando-lhe a cara retinta...,”¹⁹⁴ e Antonio Felipe Camarão, “cacique de alto renome, bugre latinista que o Rei afidalgara com o título de Dom”¹⁹⁵.

A simbologia do encontro dos quatro heróis da revolução é declarada no romance, confirmando a formação nacional pela união das raças sem marcar graus de superioridade entre elas. O narrador, colocando-se sob a visão de André Vidal daquele encontro dos três homens de três raças coligados em torno de uma só bandeira, põe-se a refletir:

... não eram apenas três grandes chefes da rebelião. Eram mais do que isso. Os três homens, naquele instante, encarnavam alguma coisa mais alta: eles eram um símbolo. Eles significavam, na sua solidariedade épica, a pátria nova que despontava. Eles eram o Brasil que nascia. Ali estava o Português. Ali estava o Negro. Ali estava o Bugre. Ali estavam as três Raças. Ali estavam, no momento do perigo, unidos pelo mesmo assomo bravio, os três sangues que iam se caldear ao sol dos trópicos; que iam se fundir, neste rude laboratório da América, para formarem um dia a nacionalidade nova.”¹⁹⁶

Neste parágrafo se concentra toda a essência do discurso de nação desenvolvido no romance de Setúbal. O sentimento de pátria é, no fundo, o que une as raças e faz surgir a nação. No *Castrioto Lusitano*, assim como no *Valeroso lucideno* ou na Revista do Instituto Arqueológico de Pernambuco¹⁹⁷, os feitos heróicos são dedicados ao Rei de Portugal e não à pátria nascente. Luta-se pelo Brasil, mas em obediência ao Rei. Mesmo no romance, quando João Fernandes Vieira nega-se a cumprir a ordem do Rei para encerrar a revolução e entregar a

¹⁹³ SETÚBAL, p. 6.

¹⁹⁴ *Idem*, p.179.

¹⁹⁵ *Idem ibidem*.

¹⁹⁶ SETÚBAL, p. 180.

¹⁹⁷ Tivemos acesso a excertos da obra do Fr. Manuel Callado e da Revista do Instituto Arqueológico de Pernambuco, enquanto que ao *Castrioto Lusitano* tivemos acesso ao texto integral digitalizado e publicado no site já citado em notas anteriores a esta.

vitória aos holandeses, o faz por considerar a vitória possível depois de tantas batalhas ganhas.

No *Castrioto Lusitano* os motivos de João Fernandes Vieira ao empreender a revolta estão relacionadas às arbitrariedades e crueldades dos holandeses contra os antigos moradores da província. Segundo Fr. Raphael de Jesus, João Fernandes Vieira “abominava nas práticas a sujeição e o soffrimento, chorando a ignomínia com que via no Brazil sepultada a reputação e a valentia portugueza, tanto pelo uso, como pela memória.”¹⁹⁸ Assim, o Frei que fala do amor à pátria adotiva por João Fernandes lembra também que a sua luta era por valores lusitanos, o que Setúbal não chega a cogitar no romance em nome de um abasileiramento do “madeirense”.

A chegada do tenente André Vidal de Negreiros com Frei Inácio à Recife se dá, segundo o *Castrioto Lusitano*, em 1644 sob o pretexto falso de visita familiar para não levantar suspeitas aos Holandeses. No encontro com João Fernandes narrado pelo Frei não consta a carta do Rei que é instrumento maior para o convencimento do madeirense a participar da revolução, tal como ocorre no romance. O cronista apenas diz:

abrio-se (João Fernandes) com elles, não sei se por confiança, se por obediência; sei que da secreta communição resultou tomarem os dous hospedes o pulso ao estado da terra, notando com dissimulação e destreza o poder, as fortificações, a disciplina e o número da gente que o inimigo tinha; os quaes (André e Frei Inácio) acharão as fortificações desmanteladas, a disciplina esquecida, o número de soldados diminuto, e a vigilância adormecida; ocasionado tudo da ausência do conde, da sujeição dos moradores, da soberba dos dominantes, e dos favores da fortuna.¹⁹⁹

No romance há uma quarta personagem na cena: frei Manuel do Salvador que é testemunha e também não cita a carta enviada pelo Rei D. João IV a João Fernandes Vieira. A existência da carta, segundo nota do autor no romance, está firmada no “memorial” do próprio João Fernandes Vieira, citado por Varhagem em

¹⁹⁸ JESUS, p. 197.

¹⁹⁹ JESUS, p. 199.

Lutra contra os holandeses, “a fls. 168 e no apêndice a fls. 351 a 352”, segundo o qual João Fernandes relata:

Quem me trouxe os avisos foi um padre bento por nome Frei Inácio, eleito Bispo de Angola por esse serviço. Veio o Governador André Vidal de Negreiros trazer-me o mesmo em companhia do frade bento. Todos traziam POR ESCRITO e mo mostraram, mas com ordem de tornarem a recolher para não serem achados.²⁰⁰

Fenda histórica propícia para a ficcionalização da carta por Setúbal, que não perderia a oportunidade primorosa. A data da carta, fevereiro de 1643, no entanto, difere do ano em que ocorreu o encontro, no *Castrioto lusitano*, que nos informa a data de “Setembro de 1644”.

A discussão sobre a liderança da revolução apresentada no capítulo “A ceia”, consta na crônica de Fernandes Gama, que trazia como visão típica da época uma lusofobia radical, e assim, a recorrência ao texto do cronista parece-nos um artifício para abrir uma discussão que à época do narrado por Frei Raphael não existia. Pela obviedade em ser João Fernandes, pela idade, pela experiência, pela fortuna e pela posição privilegiada entre os senhores de engenho e governantes o nome de maior respaldo para a liderança, ademais era português como muitos outros governantes da colônia. Para um homem da modernidade novecentista, como Setúbal, construir este embate ideológico que se dá na cena do romance significa reavivar a existência destes posicionamentos tanto quanto afirmar a propriedade desta discussão para românticos e modernistas. O pensamento oitocentista de Fernandes Gama, que recusa ou questiona a subordinação aos ideais lusos, enriquece o discurso de nação ideologicamente modernista proposto pelo romance *O Príncipe de Nassau*. Há, no romance, a defesa da união das raças em prol da libertação de Pernambuco e ainda o reconhecimento do ganho cultural proporcionado pela presença do holandês, principalmente de Maurício de Nassau.

Assim, a apropriação discursiva presente na construção do romance dá-se pela paráfrase e pelo recorte e seleção precisos das fontes que lhe serviram de base, configurando um discurso de nação que se mostra sobre outros discursos

²⁰⁰ SETÚBAL, p.57. Destaque do autor.

seiscentistas ou oitocentistas, lusófonos ou lusófobos. O resultado deste entrecruzamento discursivo e textual é a compactuação com os ideais da formação nacional brasileira calcados na força da miscigenação e da contribuição estrangeira.

Diversamente da apropriação feita por José de Alencar, na construção do romance *Iracema*, onde a língua é o elemento mais forte na unificação entre portugueses e brasileiros (indígena) e a luta dá-se pela manutenção do poder “civilizador”, n’*O Príncipe de Nassau*, além do fator lingüístico, há a união de vontades, de ideais de liberdade que atravessam as três raças: o português, o bugre e o negro; vistos como elementos fundamentais na formação da nação brasileira.

No epílogo do *Castrioto lusitano*, o discurso laudatório se dirige inteiramente para João Fernandes Vieira, tal como o esperado pelo anunciado no título que revela seu protagonista, bem como o caráter retórico do relato. No romance de Setúbal o protagonista da história durante os 30 anos de domínio holandês, como já observamos, sai de cena para dar espaço aos heróis da “terra brasilis”. O romance, que se abre com a alegria de Maurício de Nassau, se fecha com os prêmios da vitória de André Vidal e João Fernandes Vieira: “dois grandes heróis da guerra holandesa.”²⁰¹

2.3 ÁGUAS NACIONAIS EM NOVOS MOINHOS – ANA MIRANDA

Uma das questões que se coloca de imediato, para a realização de uma investigação sobre construções literárias que apresentam como temática fundamental a refiguração da condição nacional, como o romance histórico, é obviamente a da definição do termo ‘nação’. De maneira geral, observamos que estas definições surgem da pergunta inicial: a partir de quê se constrói uma nação? Como pudemos perceber nas análises anteriores, os discursos de nação presentes nos romances históricos respondiam a um projeto ideológico de construção da condição nacional. Pensamos, no entanto, que este projeto ideológico haveria de ter uma base conceitual, além da base política, que o justificasse.

²⁰¹ SETÚBAL, p.242.

Passamos a observar, portanto, a relação dos romances históricos de Alencar, Setúbal e de Ana Miranda – produzidos no Brasil da segunda metade do século XIX, no início e no final do século XX e no início do século XXI – com os conceitos de nação apresentados em cada um destes momentos de produção literária. Sem esquecer do “Instinto de nacionalidade”²⁰², artigo de Machado de Assis, publicado em 1873, porém buscando uma visão menos restrita aos aspectos específicos do conceito de literatura nacional, evocamos a arguição de Ernest Renan, historiador e filólogo do século XIX, apresentada em seu artigo “What is a nation?”²⁰³, no ano de 1882.

Após refletir sobre as comunidades da antiguidade, como Egito, China ou as repúblicas antigas como Atenas e Esparta, que se caracterizavam por um nacionalismo admirável, mas que eram de fato cidades-estado, com territórios relativamente restritos, Renan indica o Império Romano como possuidor do conceito de nação que mais se aproximava do conceito existente no século XIX, visto que era sinônimo de ordem, paz e civilização. No entanto, de acordo com Renan, a extensão do império tornou-se fatal e conduziu a uma divisão entre o Oeste e o Leste, tornando-se difícil falar de uma nação. A definição de nação apresentada por Renan limita-se às nações européias, e sua localização temporal não permitiria talvez que fosse diferente, como se pode verificar quando diz que “(...) a nation is above all a dynasty, representing an earlier conquest, one which was first of all accepted, and then forgotten by the mass of the people.”²⁰⁴. O historiador apresenta-nos uma definição de nação que, apesar de centrar-se, sobretudo, nas características da nação moderna européia, sinaliza a origem ideológica do pensamento nacionalista americano o qual vemos refigurado tanto nos romances históricos de Scott, quanto no de Alencar e Setúbal.

A nation is a soul, a spiritual principle. Two things, which in truth are but one, constitute this soul or spiritual principle. One lies in the past, one in the present. One is the possession in common of a rich legacy of memories; the other is present-day consent, the desire to live together, the

²⁰² ASSIS, Machado de. *Crítica*: Notícia da atual literatura brasileira. São Paulo: Agir, 1959. p. 28-34.

“Instinto de Nacionalidade”. O artigo teve sua primeira edição pela *Novo Mundo*, em 24 de março de 1873).

²⁰³ RENAN, Ernest J. What is a nation? In: BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. Great Britain: Routledge, 2003. p. 08-22.

²⁰⁴ *Idem*, p. 12

will to perpetuate the value of the heritage that one has received in an undivided form. (...) A heroic past, great men, glory (by which I understand genuine glory), this is the social capital upon which one bases a national idea. To have common glories in the past and to have a common will in the present; to have performed great deeds together, to wish to perform still more – these are the essential conditions for being a people²⁰⁵.

Assim, a nação moderna caracteriza-se, de acordo com Renan, pelo passado comum dos habitantes e o desejo de continuar vivendo desta herança. Mas há também nações onde em vez da gloriosa herança é o fato “of having suffered, enjoyed and hoped together”²⁰⁶ que une as pessoas. O texto de Renan assinala, assim, a dificuldade de dar uma definição geral de nação e nacionalidade e, embora aborde a história da formação da nação na Europa, marcando uma origem da idéia da nação moderna, não há uma preocupação com a difusão e internacionalização deste modelo. Renan limita-se a uma abordagem da história individual de algumas nações européias.

Para nós, o que torna esta definição mais importante é o fato de sintetizar o objetivo principal das narrativas de nação, principalmente as produzidas após a segunda metade do século XIX: construir um passado heróico comum, por uma vontade ou necessidade comum do presente; mostrar que a comunidade realizou grandes feitos, para que se deseje realizar ainda mais.

No romance *O Príncipe de Nassau*, encontramos Setúbal a reclamar a falta de conhecimento do povo brasileiro sobre sua própria história e caráter estafante do ensino de História do Brasil. Com a intenção de contribuir para que o povo se interessasse pela sua história é que compõe a obra, tentando

reconstituir com fidelidade uma era morta, vulgarizar homens e fatos, evocar heroísmos, popularizar a trama romanesca da rebelião, pintar o espírito bárbaro-religioso daqueles dias, tornar, enfim, acessível a todo mundo êsse escuro passado de há três séculos. Por êsse lado, no sentido patriótico, esse romance é fundamentalmente verde-amarelo.²⁰⁷

²⁰⁵ *Idem*, p.19

²⁰⁶ *Idem*, p.19

²⁰⁷ SETÚBAL, prólogo, p. 6

Já em *Iracema*, Alencar justifica o traço lendário do romance dizendo no prólogo “quem não pode ilustrar a terra natal, canta as suas lendas, sem metro, na rude toada de seus antigos filhos” ²⁰⁸. Estratégia do autor que pretende despertar a “inspiração da pátria” no leitor que “ao abrir o pequeno volume, sentirá uma onda do mesmo aroma silvestre e bravio que lhe vem da várzea.” ²⁰⁹ Ao final do romance, em carta ao Dr. Jaguaribe, Alencar afirma ainda sua intenção nacionalista:

Verá realizadas nele [no romance] minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens. A etimologia de nomes das diversas localidades, e certos modos de dizer tirados da composição das palavras, são de cunho original. ²¹⁰

Portanto, em ambas as narrativas observamos o desejo de construir ou de fortalecer o espírito ou a alma nacional; de mostrar que somos uma nação porque temos um passado heróico em comum.

Por outro lado, as reflexões anteriores sobre a construção narrativa dos romances *Iracema* e *O Príncipe de Nassau* mostraram a importância do modo de relação com o passado e como o conceito de nação proposto em cada período histórico e literário. Vimos que o diálogo romântico de *Iracema* com os textos históricos dá-se cercado de uma preocupação, característica do período, com a representação do discurso histórico enquanto verdade absoluta. Assim, a refiguração da comunidade imaginada brasileira, no século XIX, dá-se no romance de Alencar através da união entre o histórico e o lendário, num campo em que o ideal suplanta o real para responder às exigências contextuais da história do país e de sua literatura.

De outro modo, observamos a atualização da temática da fundação por Paulo Setúbal pelo viés da objetividade e do positivismo. Dois discursos de nação que têm em comum a fonte historiográfica como base fundamental para a formação do sentimento nacional e para a construção do discurso de nação que, ao fim das contas, exalta o “ser brasileiro” independente do conceito ao qual a expressão se refere. “Ser brasileiro” é, para Alencar ou Setúbal, em síntese, o ser territorializado, marca-

²⁰⁸ ALENCAR, p.10.

²⁰⁹ *Idem*, p. 9

²¹⁰ *Idem*, p. 87

do mais pelas fronteiras espaciais da terra que lhe fomenta a vida (Brasil ou Portugal) do que por posicionamentos ideológico-nacionalistas. Da luta contra os holandeses herdamos heróis nacionais que nem sonhavam sê-lo. Heróis que as narrativas de nação vêm construindo e atualizando de acordo com as necessidades contextuais de cada época ou período histórico.

Os romances de Ana Miranda, sobre os quais focalizaremos nossa análise agora, são, mais uma vez, apropriações discursivas que respondem, assim como os romances analisados anteriormente, a conceitos e reivindicações contemporâneas dos campos social, filosófico, histórico e literário. Assim, tentaremos manter o foco de nossas análises sobre o discurso de nação determinado pelas relações entre tempo e espaço, particular e público e entre história político-social e história da literatura brasileira. Os discursos de nação antes determinados pela localização temporal e espacial das narrativas dos romances históricos, tal como nos mostra o estudo realizado por Franco Moretti em *Atlas do romance europeu 1800 – 1900*²¹¹, nos romances de Ana Miranda parecem ser determinados também pelo modo de apropriação dos discursos histórico e literário. Enquanto em Alencar e Setúbal a narrativa se constrói pela citação ou pela paráfrase, associadas à preocupação em reproduzir o discurso histórico, em Ana Miranda o processo se dá, conforme Linda Hutcheon, pela “repetição com distância crítica”²¹², ou seja, com intenção ao menos reflexiva, quando não é questionadora, dos discursos apropriados.

As análises anteriores nos mostraram a importância da literatura como ferramenta de auto-afirmação da identidade nacional. Os autores do século XIX, como J. de Alencar, tentando construir uma narrativa para o nascente estado nacional, produziram um novo tipo de romance. Essas “ficções de fundação” apresentavam uma versão idealizada da vida local e estavam alinhadas aos interesses ideológicos das elites nacionais que se consolidavam no pós-independência.

Segundo Lukács, em *A teoria do romance* (1920), uma das características definidoras do romance, em oposição ao épico, é a abordagem da ruptura essencial entre o ser e a realidade, o conflito entre o eu e seu mundo. Sendo o tema nacionalista

²¹¹ MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800 – 1900*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

²¹² HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70. p. 19.

objeto principal do romance histórico, acresce que esta fronteira entre o ser e a realidade ganha focalização histórica e política. Essa já não é a prática vigente na contemporaneidade. No estudo citado acima, Franco Moretti acrescenta que os romances históricos “não são apenas históricos da fronteira, mas de seu apagamento e da incorporação da periferia interna na unidade maior do Estado: um processo que mistura consentimento e coerção – amor e guerra; nação e Estado” ²¹³.

Os romances históricos de fundação estavam essencialmente ligados ao projeto de construção nacional apresentado pelas elites locais. Daí a importância de seu significado simbólico para este processo. Dentro deste projeto, qualquer crítica à realidade ou debate sobre projetos alternativos de construção nacional, como a inclusão do negro como figura importante no processo de formação nacional, está necessariamente ausente das ficções de fundação. Professora da disciplina Estudos de Gênero, em Massachusetts, Doris Sommer, em seu artigo “Irresistible romance: The foundation fictions of Latin América”, afirma que uma das principais características deste tipo de romance é seu projeto pacificador. Entre os exemplos apresentados por Sommer está *Iracema e O guarani* (1857), sobre os quais a pesquisadora tece a seguinte análise:

The Brazilian slaveowner, José de Alencar, may be writing about integrating with Indians in order to avoid writing about Blacks. In *O guarani* (1857) he narrates Brazil's possible idyll once Indians and Europeans learn to love one another. His later *Iracema* (1865) is a more pessimistic Pocahontas-like story that promises political reconciliation through love but faces insuperable odds. And Though the white adventurer leaves his Indian princes, like Aeneas left Dido, he takes along their *mestizo* son, a living conciliation of opposites. ²¹⁴

A leitura sintética, senão simplista, de Sommer, apesar de reivindicar do autor um posicionamento alheio ao seu contexto político, social e ideológico e deixar de lado o trabalho lingüístico que os romances citados representam, aponta para o caráter idealizador do projeto nacionalista no momento pós-independência. E concordamos com a professora quando afirma que:

²¹³ MORETTI, p. 50.

²¹⁴ SOMMER, Doris. Irresistible romance: the foundation fictions of Latin América. In: BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. Great Britain: Routledge, 2003. p. 81.

The coherence [of the foundational novels] comes, rather, from their common need to reconcile and amalgamate national constituencies, and from strategy to cast the previously unreconciled parties, races, classes or regions, as lovers who are ‘naturally’ attracted and right for one another.

²¹⁵

Os romances históricos, assim, contribuíram muito mais para a construção do imaginário nacional do que seus “nation-building” almejavam. Segundo Sommer, o conjunto destas narrativas revela pontos de contato tanto de enredo quanto de linguagem, produzindo um palimpsesto que não pode derivar-se das diferenças políticas ou históricas que os romances enfocam, senão do objetivo de construir uma narrativa nacional.

Mesmo o romance de Paulo Setúbal, que enfatiza a união das raças e classes em favor da pátria (aqui entendida como o espaço territorial) e que, portanto, representa um outro projeto, agora de confirmação nacional, mesmo fazendo parte de um momento histórico em que há recusa às imposições vindas de outros países e quer delas se libertar, responde a um projeto nacionalista pacificador. A união das raças no romance *O Príncipe de Nassau* representa a necessidade de união interna, entre os residentes do Brasil, e não mais entre nativos e portugueses como o discurso nacionalista de Alencar propunha.

Segundo o historiador J. Pandiá Calógeras, em *Formação histórica do Brasil* (1967), o sentimento que levou o Brasil a desejar sua independência iniciou-se com a expulsão dos holandeses de sua conquista na costa do nordeste.

Esta tinha sido uma guerra nacional, empreendida e vencida pelo Brasil, quase desajudado pela metrópole. Enquanto, na Europa, traindo interesses brasileiros, D João IV e seus conselheiros faziam o que podiam para pagar a paz aos neerlandeses, e ainda resgatar as vitórias dos pernambucanos, além de compensar as perdas infligidas ao inimigo invasor pelos rebelados, no apavorado temor do que poderia acontecer por parte do flamenco odiado e desbaratado, os habitantes do Brasil haviam combatido, derramado seu sangue, sofrido e morrido, e expulso os forasteiros, execrando (sic) como adversários do país e desprezados como hereges da fê católica. ²¹⁶

²¹⁵ SOMMER, Doris. Irresistible romance: the foundation fictions of Latin América. In: BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. Great Britain: Routledge, 2003. p. 80.

²¹⁶ CALÓGERAS, J. Pandiá. *Formação histórica do Brasil*. São Paulo: Bibliex, 1957. p. 56.

A partir de então, de acordo com Calógeras, “nunca mais na América do Sul, guerras se moveram sem o predomínio de forças brasileiras”²¹⁷.

O momento histórico, portanto, é de ruptura e mudança ou ainda, poderíamos dizer, de fronteira. A vitória contra os holandeses é tanto consequência do nascimento de um sentimento nacional, quanto causa da ampliação deste sentimento que fará ocorrer o movimento da Inconfidência Mineira no século XVIII, e mesmo a Independência do Brasil, no século XIX. Não nos parece acaso, portanto, que o período tenha sido refigurado por romancistas diversos em épocas guiadas por bases ideológicas distintas. A construção nacional pelo viés literário, no século XIX, confirmando o que nos diz Doris Sommer, vem da necessidade comum de unir e reconciliar componentes nacionais que seriam aparentemente irreconciliáveis – raças, classes e regiões. Assim, tanto o romance de Alencar quanto o de Setúbal intentam apagar as arestas das diferenças sociais, raciais e religiosas entre os grupos que constituem a população da colônia e mostrar que brancos, negros, índios e mestiços poderiam e deveriam viver em harmonia para o bem e o progresso do Brasil.

O primeiro romance de Ana Miranda, *Boca do Inferno* (1989), refigura um curto período da vida do poeta Gregório de Matos e da Cidade da Bahia, marcada ainda pelos resquícios da guerra que expulsara os holandeses do nordeste brasileiro. A narrativa inter-relaciona ser, tempo, espaço, e traz muito bem enredados o caráter do poeta e de sua poesia, com a descrição social e espacial da cidade que é uma espécie de microcosmo do Brasil do século XVII. Enquanto a cidade traz as marcas da guerra que durou 30 anos, o mundo particular do poeta é marcado por uma batalha cultural interior, em que se divide entre o conhecimento adquirido em Portugal e suas experiências pessoais na colônia. Ao mesmo tempo, no plano objetivo, um crime revela o clima de intrigas políticas e sociais porque passava a Cidade da Bahia e a colônia em geral. O momento historicamente decisivo, o da guerra, passara, mas as consequências dele permanecem efervescentes principalmente no plano político e literário. Desta efervescência é que o romance se constrói.

²¹⁷ *Idem*, p. 56.

A miscelânea cultural apresentada na descrição do meio social em que Gregório de Matos vivia já nas primeiras páginas do romance, sugere este clima de indefinição e efervescência em que colônia se encontrava. Se a descrição espacial e social da Cidade da Bahia demonstra um contraste metaforizado pela imagem do paraíso e do inferno, o crime, o assassinato do Alcaide Teles de Meneses assinala o contexto de desmandos políticos, a falta de unidade social e cultural da colônia. A fase de transição em que a colônia adquire poder de negociação com Portugal, após a vitória contra os holandeses e devido ao crescimento econômico, faz surgir, nos moradores da colônia, um sentimento em relação à pátria que se revela na ousadia do poeta e seus comparsas ao planejar e executar o crime. O grupo apresenta propósitos políticos tanto individuais quanto coletivos. Enquanto para Bernardo Ravasco, irmão do Padre Antônio Vieira, o crime era “apenas política”, para Gregório de Matos era questão estratégica para desmontar uma estrutura de poder que age contra o desenvolvimento da colônia.

O Braço de Prata montou um forte ardil muito bem calçado em cima de três pés: ele próprio, com seus sequazes de sangue de carrapato, na fazenda e na política; os desembargadores Palma e Góis que lhe dão o sustento no tribunal, arrebanhando outros juízes venais; e finalmente o alcaide-mor, que o dominava e assegurava sua supremacia na área municipal. Sem o alcaide, uma das três pernas da besta-fera, tudo começa a desmoronar.²¹⁸

Mas outros participantes no crime têm motivos diversos e pessoais, como Luiz Bonicho, por exemplo, que se sente traído pelos desembargadores e juízes.

Estes cornos ficaram anos sem pagar suas dívidas e eu acobertando-os. Na primeira oportunidade me meteram o caralho pela esteira adentro. Não, não me arrependo. Nunca quis constar de nenhum flos-santório.²¹⁹

É o mesmo Luiz Bonicho que sintetiza de forma pessimista a situação da colônia naqueles tempos:

Não se pode alterar a natureza do governo colonial. Depois de duzentos anos, tudo está estabelecido como uma matemática das iniquidades. O di-

²¹⁸ MIRANDA (1989), p. 38.

²¹⁹ MIRANDA (1989), p.42.

nheiro, o poder real, o negócio público e seus pecados nojentos, a distribuição farta de cargos, os cabedais formados em cima de roubo, tudo isso, e mais a depravação natural de cada ser humano, todos eles poços de veneno, tudo isso determina a natureza e o funcionamento da Colônia.²²⁰

A cidade da Bahia é, portanto, o espaço síntese do Brasil Colônia e Gregório de Matos é o ser que compreende e traduz este cronotopos. Ambos, o poeta e a cidade, são entidades ou identidades que revelam a necessidade e a falta de unidade política. Passados 500 anos, Ana Miranda nos faz refletir sobre a permanência desta “matemática de iniquidades”, mas a Cidade da Bahia modificou-se,

haveria de ser para sempre um cenário de prazer e pecado, que encantava a todos os que nela viviam ou a visitavam, fossem seres humanos, anjos ou demônios. Não deixaria de ser, nunca, a cidade onde viveu o Boca do Inferno.²²¹

Estas frases finais do romance confirmam o que foi construído desde o início: as marcas do espaço social, cultural e político que era a cidade, impregnada e impregnando o estilo Barroco de Gregório de Matos. O ser é fruto do seu cronotopos e interfere e atua nele.

No romance *A última quimera*, de outro modo, a chegada de Augusto dos Anjos ao Rio de Janeiro em 1910 coincide com um período de sucessivos conflitos sociais e políticos. O fato histórico que mais se destaca é a Revolta da Chibata, presenciada por Esther, por Augusto e pelo narrador. Novamente, são os conflitos resultantes da política interna do país e da imigração que se destacam. O conflito principal, no entanto, é a Primeira Guerra Mundial, ocorrida em 1914, ano da morte de Augusto dos Anjos. A Revolta da Chibata aparece assim descrita no romance:

A cidade – até posso dizer, o país e o mundo – estava em permanente conflito. As coisas se sucediam atropeladamente. Logo que chegaram ao Rio de Janeiro, Augusto e Esther assistiram pela janela do sobrado à sublevação da marinhagem, podiam ver os couraçados parados no mar, os canhões dos *dreadnoughts*, verdadeiras máquinas de destruição, durante a revolta ficaram assestados sobre diversos pontos da cidade, como o Cateite, o Senado, o Arsenal da Marinha, para a qualquer momento bombardeá-la, criando entre a população um terror que “apertou a alma pacífica

²²⁰ MIRANDA (1989), p.198.

²²¹ MIRANDA (1989), p. 326.

da população, gerando-lhe, na excitabilidade anormal da vida nervosa, a mais desoladora de todas as expectativas”, como disse Augusto. Os marinheiros queriam que fossem abolidos os castigos corporais – chibata e outros – que “degradavam a personalidade, reduzindo-a a uma trama biológica passiva, equiparável à das bestas acorrentadas”.²²²

As palavras do poeta sintetizam o clima de excitação da população, destacando seu caráter pacífico e a reivindicação dos marinheiros apresentada entre aspas, indica a apropriação textual, mas sem revelar a fonte. A descrição aparentemente imparcial sobre o conflito aponta, no entanto, para o caráter político do ocorrido. Para o narrador, a anistia fora sancionada,

graças, entre outras coisas, aos discursos de Rui Barbosa e Barbosa Lima após alguns acordos políticos. Os acordos políticos são como as salsichas: nunca é bom sabermos como foram feitos.”²²³

Sobre o fuzilamento e os castigos impostos aos marujos anistiados, o narrador ausenta-se do posicionamento com um “não sei se acredito nisso”. Ao encerrar o subcapítulo, cita Augusto dos Anjos:

Augusto dizia ser a espada do Marechal Hermes era uma “inestésica faca de ponta, sem relevo ornamental apreciável, jazendo inocuamente na bainha caipora de seu dono, mas que desejava abalar o colosso das oligarquias.”²²⁴

Opinião que reafirma apenas uma possibilidade da violência militar do Marechal. Mas quem o iria desafiar, ainda que os castigos fossem apenas boatos? A população teria mesmo que manter-se pacífica. Precisamos observar, no entanto, que a visão do narrador é a de quem vivencia o momento histórico e, como tal, é natural que lhe ocorram dúvidas, destituindo a visão da história como sistema factual fechado. O que o romance pretende, portanto, é desestabilizar ou questionar o processo de construção da verdade histórica, refigurando o momento histórico nacional visto pelo lado de dentro. Uma visão particular que se inscreve na e pelo estabelecimento da história pública dos registros e documentos.

²²² MIRANDA (1995), p. 129.

²²³ *Idem*, p. 130.

²²⁴ *Idem*, p. 131

Neste romance, Ana Miranda alcança apresentar de modo mais dissolvido as fronteiras entre o público e o privado. O contraste entre a multidão, o avanço tecnológico (o automóvel, o telefone, o bonde) e capitalista da modernidade brasileira estão presentes na biografia de Augusto dos Anjos como a preencher o espaço exterior, material que conflita com o espaço interior da poesia de Augusto dos Anjos. A publicação do *Eu* acontece em meio a esta ebulição política, social e literária na cidade do Rio de Janeiro. Um clima em que tudo se movimenta e se dissolve muito rapidamente e o poeta como que vagueia por sobre estes acontecimentos todos sem se afirmar no meio literário. O narrador quase sempre parte dos problemas políticos e sociais do momento para anunciar os problemas de Augusto. Assim ocorre quando o mesmo cita o conflito ítalo-turco, o estado de sítio, as manifestações nas praças, no senado e na câmara pelo civilismo; depois cita a epidemia de *influenza*, o eclipse, as candidaturas e “o povo querendo Rui Barbosa como presidente para acabar com a gendarmaria abusiva”²²⁵, a ridicularização do Hermes pelas gazetas, para então finalizar: “a anormalidade parecia ser a norma geral. E o emprego de Augusto não saía das promessas fúteis.”²²⁶

Por outro lado, o caráter pacífico do brasileiro, alheio aos problemas mundiais, vem no discurso de Rômulo, irmão de Augusto dos Anjos, a respeito da Guerra Mundial de 1914.

A guerra, para nós, é apenas uma fantasia. O Brasil permanece numa insuportável paz, como se não fizesse parte do mundo. Algumas vezes caminhamos pelas ruas e ouvimos alguém gritar ‘*vive la France!*’, mas é uma voz solitária; os bondes continuam a passar, **o céu tem somente estrelas, os mares apenas ondas e pacíficos barcos**. As mulheres continuam de braços dados com seus maridos, ninguém foi lutar, **ninguém vai morrer pela pátria**.²²⁷

Ou seja, nada do “*nosso céu tem mais estrelas*”, como no verso de Gonçalves Dias ou dos “*Verdes mares bravios da minha terra natal*”, como em *Iracema*, de Alencar. A apropriação sutil dos versos idealizadores de uma pátria heróica aparece

²²⁵ *Idem*, p. 132

²²⁶ *Idem*, p.132.

²²⁷ *Idem*, p. 213. Negritos nossos.

com intenção instituir uma visão que não é anti-heróica, mas neutra, estagnada, num contraste imenso diante da ebulição da modernidade. A força do elemento nacional não é mais medida em relação a um outro específico que se localiza na Europa, mas um outro que é múltiplo e que está muito próximo. O processo de imigração, iniciado no final do século XIX com a abolição dos escravidos, foi uma das causas das mudanças e conflitos na sociedade brasileira nos anos iniciais do século XX, o que se confirma, no romance, pela referência ao conflito italo-turco.

Vemos, portanto, que a contextualização histórica do romance *A última quimera* justifica tanto os problemas financeiros do poeta, quanto à recusa social de sua obra poética. O momento é de reafirmação da autonomia política e econômica do país, e isto significa também a reafirmação da identidade nacional no plano global. Assim, se Gregório de Matos se debatia na fronteira entre duas culturas nacionais, a fronteira na qual Augusto se encontra é ainda mais problemática. O eu no meio da multidão é quimérico tanto no sentido do indefinível, do imaginado, quanto no sentido da aberração descrita por Homero na *Iliada*.

O romance, enquanto narrativa de nação, propõe-nos, ainda que de modo sutil, uma discussão sobre este ser que é fruto de uma trajetória histórica do país que se constitui pela formação, afirmação e reafirmação da sua condição nacional. O momento histórico de transição em que vive o poeta, até certo ponto, justifica a rejeição de sua obra literária que, nos parece, nasceu fora do seu tempo e, por isso, só será reconhecida pelo público após a primeira Grande Guerra, quando a morte, o caos, e a reflexão soturna sobre a vida alcançam maior sentido. No ano de 1914, inicia-se a guerra e morre Augusto dos Anjos. O Brasil, o mundo, a literatura serão outros após a guerra que é, no romance, fronteira factual importante ao lado da morte do poeta.

Se no início do romance *Boca do Inferno* o narrador pergunta reflexivamente “teria sido bom para Gregório se tivesse nascido na Espanha? Teria sido diferente?”²²⁸, em relação a Augusto a pergunta seria: teria sido bom para Augusto se tivesse nascido no século XX? Teria sido diferente? Como vemos, o problema da

²²⁸ MIRANDA (1989), p. 13

localização espacial de Gregório parece, de certo modo, transposto por Augusto, mas impõe-se então o problema da localização temporal.

Segundo Franco Moretti, os romances históricos do século XIX apresentavam a história se afastando imediatamente para longe da capital nacional ²²⁹. Podemos confirmar esta idéia observando tanto o espaço narrativo de *Ivanhoé*, de Walter Scott; *Os noivos*, de Manzoni; ou mesmo *Iracema*, de Alencar. Os romances *Boca do Inferno* e *A última quimera*, de Ana Miranda apresentam opção diversa. A narrativa do romance *Boca do inferno* centra-se na Cidade da Bahia do século XVII, principal centro econômico e sede do governo da colônia – até 1763, quando o Brasil é elevado a Vice-reino e sua capital passa a ser o Rio de Janeiro. Segundo Calógeras, isto se dá devido à necessidade de

aproximar o centro de gravidade da vida pública da América portuguesa das fronteiras mais sensíveis do sul. A Bahia ocupava posição por demais ao norte, quando o ponto predominante dos cuidados governamentais tinha de ser a divisa meridional, e as capitanias auríferas de Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás.

A capital do Rio de Janeiro será, no romance *A última quimera*, o palco maior da narrativa sobre Augusto dos Anjos. Nela é que eclodem os maiores conflitos sociais e políticos do Brasil, nos anos iniciais do século XX. Mais uma vez a narrativa busca o centro político do país, porém numa fase de transição ideológica e de mudanças sociais. A condição nacional é apresentada, neste romance, pela relação *ser*, tempo, espaço definida por fronteiras internas, considerando menos o aspecto da dependência cultural, tal como era discutida e enfatizada no romance de 1989.

Enquanto a ausência física de Augusto dos Anjos, no romance *A última quimera*, dá-se pela notícia de sua morte já na primeira página, a ausência de Gonçalves Dias é marcada primeiro pelo distanciamento em relação à narradora, Feliciano, que platonicamente o ama, e depois pela localização espaço-temporal da mesma. O romance tem início com a determinação deste cronotopos essencial para a construção do discurso romântico e nacionalista que se desenrola pelo viés da memória registrada em cartas do poeta ao amigo Alexandre Teófilo. No embarcadouro de São

²²⁹ MORETTI, p. 45

Luís, aos 3 de novembro, Feliciano aguarda a chegada do poeta e anuncia já o que será, no decorrer da narrativa, uma interpretação do símbolo do sentimento nacionalista que ronda a criação poética de Gonçalves Dias: “e Há dias e dias sinto meu coração **como um sabiá na gaiola com a porta aberta**, tenho vontade de girar, girar até ficar tonta e cair no chão, como eu fazia quando era menina”²³⁰.

Neste momento em que intentamos apontar o romance como atualização do discurso de nação romântico representado pela figura e pela voz poética de Gonçalves Dias, observamos que o romance inicia-se e termina no dia e no local onde ocorreu a morte do poeta, o foco da narrativa privilegiará o seu caráter lírico e o nacionalista. O nacionalismo de Gonçalves Dias, de exaltação da cor local, será refigurado, por Ana Miranda, pela imagem deste sabiá na gaiola com a porta aberta. Ao contrário dos romances *Boca do Inferno* e *A última Quimera*, *Dias e dias* localiza a narrativa fora da capital nacional, mas dentro de um período histórico marcado por grandes mudanças no plano nacional. Mudanças que provocariam revoltas em vários cantos do país. A proclamação da independência, em 1822, é o fato que marca o nascimento do poeta (1823) e da narradora (1824). Neste contexto de afirmação da independência do Brasil é que se forma o ser e o poeta romântico nacionalista. Segundo Manuel Bandeira, em *Poesia e vida de Gonçalves Dias*, João Manuel, pai de Gonçalves Dias, refugiou-se em Portugal de 1823-1825, temendo a “fúria dos nacionalistas que lhe conheciam as idéias contrárias à emancipação do Brasil.”²³¹ Filho de um português patriota e de Vicência, uma brasileira que, segundo Alphonsus de Guimaraens filho, “era mestiça, de cor acobreada, provavelmente produto do cruzamento dos três sangues – branco, negro e índio”²³², Gonçalves Dias tornou-se o poeta nacionalista da “Canção do Exílio”.

Assim, embora o sentimento nacionalista da poesia de Gonçalves Dias seja um dos temas mais importantes do romance de Ana Miranda, não se tece nenhuma justificativa aparente para este sentimento particular. No plano geral, no entanto, o

²³⁰ MIRANDA (2003), p.15. Negrito nosso.

²³¹ BANDEIRA, Manuel. *Poesia e vida de Gonçalves Dias*. São Paulo: Editora das Américas, 1962. p. 9.

²³² GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Antonio Gonçalves Dias – Ainda uma vez, adeus*. Rio de Janeiro, José Aguilar Editora. p. 45.

romance trata do sentimento nacionalista como traço de uma mentalidade social, uma discussão que percorre todos os segmentos sociais e que faz eclodirem revoltas e movimentos. Gonçalves Dias traduz este sentimento comum em sua poesia, sem se prender a sua origem ou sua vivência particular, tal como ocorre na sua produção lírica, em que os romances experimentados pelo poeta justificam seus poemas. Há, portanto, em *Dias e dias*, uma reflexão sobre o caráter individualista da produção literária romântica. O que se origina da visão particular do poeta, o sentimento amoroso, torna-se universal na medida em que traduz um sentimento comum; por outro lado, o que tem origem na visão ampla do poeta sobre a nação brasileira e sua formação torna-se particular, na medida em que responde aos interesses políticos e acadêmicos de uma elite cultural. Alphonsus de Guimaraens Filho justifica a trajetória poética ou os motivos que determinaram a temática ou a linguagem de Gonçalves Dias pelo contexto político em que este viveu,

Nascido um ano após a Independência do Brasil e, como seus contemporâneos, vivendo dias décadas depois, o entusiasmo suscitado pela nossa emancipação política, não lhe podia faltar o sentimento nacional, o sentimento da terra, tão presente na obra dos nossos românticos. Na verdade, eles estavam redescobrimo o Brasil, depois do longo período de colonização.²³³

O poema “Canção do Exílio”, um dos motes que regem a escrita do romance, é apontado por Manuel Bandeira como o grande momento de inspiração do poeta romântico. Bandeira acrescenta que “ainda que não tivesse escrito mais nada, ficaria, por ela, o seu nome gravado para sempre no coração e na memória de sua gente.”²³⁴ O poema, escrito em Coimbra no mês de julho de 1843 e publicado na sessão “Poesias Americanas”, tão elogiada por Alexandre Herculano, reflete a mais coerente imagem do poeta nacionalista que foi Gonçalves Dias e é esta uma das imagens que o romance melhor explora. O amor platônico de Feliciano pelo poeta coincide com o amor platônico do poeta pelo Brasil das palmeiras e dos sabiás, do mesmo modo é possível observar em alguns momentos da narrativa o amor da cidade de

²³³ GUIMARAENS FILHO, p. 20-21.

²³⁴ BANDEIRA, p. 24.

Caxias pelo poeta. Apesar do platonismo da narradora, que por vezes parece ser a encarnação da saudade, a materialização da ausência do poeta, quando narra a primeira viagem de Gonçalves Dias a Lisboa intitula o sub-capítulo de “O fim do mundo”. Exageros românticos à parte, Feliciano esvazia-se como a cidade:

Sobrei, desolada, numa lenta agonia, como se o mundo fosse terminar, o que seria daquela comarca erma, solitária ao pé do monte, sem a presença de Antonio? O que seria de mim? Tive a impressão de ter perdido tudo, Caxias esvaziou-se de repente, as ruas ficaram desertas, as montanhas mais longínquas, indefiníveis, o céu mais árido, as nuvens mais esgarçadas, eu tinha a impressão de que as matas estavam secas e as flores amarelas do pau-d’arco, pálidas.²³⁵

Observemo aí a inversão dos versos da “Canção do exílio”: “Nosso céu tem mais estrelas / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossas flores têm mais vida, / Nossa vida mais amores”. A cidade de Caxias e Feliciano perdem sua cor local na ausência de Antonio, mas com os sub-capítulos “Canto de Adeus” e “Lágrima desfeita” vem a notícia de que o poeta não partira, devido à morte do pai em São Luis, antes do embarque.

A ausência do poeta, que motivou a escrita do poema, é para Feliciano a inversão, a desintegração da natureza e de tudo que motivou a escrita do mesmo poema. Assim, o céu torna-se árido, as matas secas, as flores ficam pálidas. Como se a imagem nacional criada pelo poeta dependesse da sua permanência na terra, enquanto que ela só surgiu porque estava o poeta distante da terra natal. Por outro lado, o poeta permanece, como representante e representador do sentimento nacional brasileiro, através do poema. E é esta a forma que o romance encontra de marcar a presença de Gonçalves Dias na narrativa. Sua presença física, enquanto personagem atuante, é substituída pela presença do espírito nacional e lírico que o poeta traduziu em sua obra e que alguns eventos históricos de seu tempo revelavam.

A trajetória de Gonçalves Dias está, no romance, muito bem amarrada aos movimentos sociais e políticos de seu tempo. “A Balaiada”, um dos capítulos do ro-

²³⁵ MIRANDA (2003), p. 91.

mance, sinaliza esta preocupação da autora, já vista nos romances *Boca do Inferno* e *A última Quimera*, em relacionar autor, obra e contexto sócio-político.

Após descrever a revolta em Caxias “no ano de 38, ou 39, eu creio, uma rebelião popular, uma insurreição de ódio, borrachos facinorosos, chefiada pelo vaqueiro Cara Preta, e o Balaio, e o Preto Cosme que tinha sido escravo”²³⁶, a narradora aponta as consequências da rebelião na vida e na família do poeta:

A casa de dona Adelaide [madrasta do poeta], na rua do Cisco fechou de tantos prejuízos, os balaies sabiam que ela era viúva de português, tiro na porta, balcão quebrado, o livro de escrituração rasgado, os sacos de mantimentos rasgados, feijão verde pra todo lado, milho espalhado, uma sujeira horrível, e ameaçaram atear fogo na casa, dona Adelaide sofreu muito, pobre viúva com criança pra cuidar, mais um meio filho para sustentar em Coimbra, e quando seu dinheiro acabou dona Adelaide escreveu uma carta para Antonio, mandou-o deixar os estudos, recolher-se à casa do ferreiro Bernardo em Figueira da Foz e preparar-se para voltar, fiquei feliz por um lado, mas triste por outro, pois Antonio precisava terminar seus estudos.”²³⁷

A Balaiada é, assim, um momento importante para a história política do Brasil que passa a ter um governo provisório liderado pelo negro que passa a chamar-se “dom Cosme Bento das Chagas, Tutor e Imperador das Liberdades Bem-te-vis”²³⁸ e decisiva para a vida pessoal de Gonçalves Dias. A posição da narradora sobre o episódio histórico, de certo modo, vem coincidir com a de Gonçalves Dias sobre a união das literaturas revelada quando da publicação, em português arcaico, das suas “Sextilhas de Frei Antão”, nos “Segundos cantos”. O poeta anunciava sua intenção de

estretar ainda mais, se for possível, as duas literaturas – Brasileira e Portuguesa – que hão de ser duas, mas semelhantes e parecidas, como irmãos que descendem de um mesmo tronco e que trajam os mesmos vestidos – embora os trajem por diversa maneira, com diverso gosto, com outro porte, e graça diferente.²³⁹

A narradora, por seu turno, afirma:

Eu gostava dos balaies, dos pobres, tinha dó dos escravos e dos índios, mas tinha também dos portugueses, pensava no seu João Manuel, tinha

²³⁶ MIRANDA (2003), p. 107.

²³⁷ MIRANDA (2003), p. 110.

²³⁸ *Idem*, p. 109.

²³⁹ GONÇALVES DIAS apud Guimaraens Filho, p. 21.

sido um bom homem, não ia merecer tanto sofrimento, humilhação mais uma vez, mas vieram os legalistas comandados por um Coronel para fazer o desbarato da sedição [...] ²⁴⁰

À união das literaturas se acrescenta a idéia da união da população, sugerindo, deste modo, que o plano nacional e literário se confirma no plano social e político de Caxias.

A preocupação da autora em relacionar autor, obra e contexto, ou ser, literatura e história, revela seu ponto de vista sobre a constituição dos discursos de nação como produto cultural específico, concordando com Benedict Anderson; como resposta a uma “vontade de verdade”, lembrando a expressão de Foucault; e, finalmente, tendo o conceito de nação como “ambivalente e transitório” tal como nos revelam as reflexões de Homi Bhabha sobre o assunto.

Uma breve apresentação destes conceitos que parecem fundamental, de certo modo, a produção romanesca de Ana Miranda, pode esclarecer que a visão sobre os posicionamentos nativistas ou nacionalistas de poetas da História da Literatura Brasileira se atualiza na medida em que se atualizam as reflexões sobre o conceito de nação. O “espírito ou a Alma nacional” descrita por Renan no final do século XIX, adquirem novas perspectivas e um caráter político e social mais intenso.

Em *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson alerta para a falta de uma explicação científica do conceito de nação, apontando a importância do entendimento do processo histórico que conduz à sua formação:

O meu ponto de partida é que tanto a nacionalidade – (...), ou a condição nacional *nation-ness* – quanto o nacionalismo são produtos culturais específicos. Para bem entendê-los, temos de considerar, com cuidado, suas origens históricas, de que maneira seus significados se transformaram ao longo do tempo, e por que dispõem, nos dias de hoje, de uma legitimidade emocional tão profunda. ²⁴¹

Anderson fala ainda sobre a anomalia dos termos ‘nação’, ‘nacionalidade’ e ‘nacionalismo’ que representam por um lado o valor universal mais legítimo do

²⁴⁰ MIRANDA (2003), p. 109

²⁴¹ ANDERSON, p.30

nosso tempo, mas por outro lado são tão difíceis de definir. O investigador demonstra que o surgimento de nações não tem nada a ver com condições sociológicas como língua, raça ou religião, mas que se trata de ‘comunidades imaginadas’ e que o conceito de nacionalismo é um artefato cultural de um tipo especial, caracterizando-se por certa anomalia. Esta anormalidade consta nomeadamente de três paradoxos: 1) o poder político dos nacionalismos *vs.* a sua pobreza filosófica e a sua incoerência; 2) a modernidade objetiva da nação, na visão dos historiadores, em comparação com a antiguidade subjetiva da nação, na visão dos nacionalistas; e, por último, 3) o contraste da universalidade formal da nacionalidade como um conceito sociocultural que se exprime no fato que cada pessoa no mundo pode, deve e vai ter uma nacionalidade, apesar das particularidades especiais a respeito da sua manifestação concreta.

Homi Bhabha, na introdução de *Nation and Narration*, aponta para o caráter ambivalente que abrange a idéia da nação. Uma diferença importante no caso da construção de uma identidade brasileira, visto que a idéia de uma nação brasileira vem de uma elite cultural e social, não tendo nada a ver com o povo, ou como afirma Bhabha, “nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind’s eye”.²⁴²

Bhabha apresenta-nos em seguida uma definição de nação na qual afirma que “the ambivalent figure of the nation is a problem of its transitional history, (...)”²⁴³ e realça sobretudo o caráter ambivalente e transitório da nação moderna. Esta ambivalência tem a ver com “the historical certainty and settled nature of that term”²⁴⁴ que Bhabha considera uma contradição na “obscure and ubiquitous form of living the locality of culture”²⁴⁵. É este caráter ambivalente e transitório que dificulta uma definição geral de nação moderna, uma ambivalência que tem a ver com a localidade da cultura, como frisa nas seguintes palavras:

²⁴² BHABHA, Homi. *Narration and narration*. London: Routledge, 1990. p. 1.

²⁴³ BHABHA, Homi. *Narration and narration*. London: Routledge, 1990. p. 1.

²⁴⁴ *Idem*, p.292.

²⁴⁵ *Idem*, p. 292.

(...) This locality is more *around* temporality than *about* historicity: a form of living that is more complex than ‘community’; more symbolic than ‘society’; more connotative than ‘country’; less patriotic than *patrie*; more rhetorical than the reason of state; more mythological than ideology; less homogeneous than hegemony; less centred than the citizen; more collective than ‘the subject’; more psychic than civility; more hybrid in the articulation of cultural differences and identifications – gender, race or class – than can be represented in any hierarchical or binary structuring of social antagonism.²⁴⁶

Apesar de frisar o caráter complexo da nação que dificulta uma definição geral do termo, Bhabha sublinha que a origem da idéia remonta à Europa quando explica que “*the emergence of the later phase of the modern nation, from the mid nineteenth century, is also one of the most sustained periods of mass migration within the west, and colonial expansion in the east.*”²⁴⁷ Homi Bhabha refere aqui a importância do colonialismo na difusão do modelo de nação pelo resto do mundo. A visão de Bhabha parece sugerir que a compreensão do processo de formação nacional de um país, como o Brasil, por exemplo, passa por um estudo sobre a história da sua formação inserida na dinâmica internacional do colonialismo.

A problemática exposta acerca de uma definição unívoca do termo nação devido ao seu caráter ambivalente, transitório e imaginado exigiria, portanto, uma abordagem individual da história da nação brasileira no sentido de Renan que considera nações como o resultado das complicações profundas da história, chamando a atenção à história individual de cada nação. Neste sentido importa analisar o projeto imperial português na sua especificidade e no caso brasileiro. O que não é proposta deste trabalho.

O que podemos perceber, a partir destes apontamentos sobre os três romances de Ana Miranda, é o quanto a focalização da narrativa sobre o contexto social e ideológico de cada momento histórico vivido pelos poetas faz transparecer a complexidade das opções políticas e ideológicas de cada um deles. E, ao mesmo tempo, o quanto estas opções fazem parte de uma lógica contextual e cultural dentro dos processos de formação, afirmação e reafirmação da condição nacional.

²⁴⁶ Idem, p. 292. Itálicos do autor.

²⁴⁷ Idem *ibidem*.

A leitura que fazemos dos romances revela outras fronteiras marcadas pelo contexto espacial e temporal, mas que delineiam, de certo modo, a revisitação dos discursos de nação que os poetas inseridos em seu contexto representam. Esta revisitação, por si só, já indica a permanência e importância do tema. Como observamos em *Ficção e história no romance Boca do Inferno* (2003):

A década de 80 do século XX, no Brasil, foi marcada pelo retorno gradual à democracia. A abertura política se concretizava, os brasileiros voltavam a escolher seus dirigentes, os políticos cassados regressavam ao país e à vida pública. Novas siglas partidárias expressavam o novo desenho das forças sociais. A economia, no entanto, anunciava tempos difíceis de crises sucessivas. Os brasileiros estavam diante daquela que viria a ser denominada “década perdida”.²⁴⁸

Deste modo, o contexto político e social do Brasil na década de 1980 poderia justificar este tipo de produção literária que ao mesmo tempo homenageia representantes da literatura brasileira e o propõe como subordinado a um reconhecimento político e social. Como afirmou Luiz Costa Lima “o intelectual está subordinado a um reconhecimento explicitamente político na sociedade brasileira e continua a exercer uma atividade ornamental”²⁴⁹.

Assim, revisar a história de representantes da história da literatura brasileira, significa revisar modos de expressão da condição nacional e a maneira como estas expressões são refiguradas nos romances nos leva a refletir sobre aspectos da história da literatura nacional, bem como das comunidades imaginadas em cada momento histórico narrado. O Brasil de Gregório de Matos, Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias são comunidades imaginadas que participam ou são constituintes da comunidade imaginada que é o Brasil do presente. Se Alencar voltou-se para o mito de origem e Setúbal para a origem do sentimento nacionalista, com o propósito de exaltar o herói do território brasileiro; Ana Miranda volta-se para os representantes

²⁴⁸ BANCO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL Anos 80. Livro 50 anos, Distrito Federal. Disponível em: http://www.bndes.gov.br/conhecimento/livro50anos/livro_anos_80.PDF. Apud MORAIS, Eunice de. *Ficção e história no romance Boca do Inferno*. 104 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Departamento de Ciências Humanas, Letras e Arte da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

²⁴⁹ LIMA, Luiz Costa. Dependência cultural e estudos literários. In: _____ *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 269.

nacionais inscritos na historicidade, não para exaltá-los como heróis nacionais, mas para integrá-los à memória política e social do país. O conceito de nação expresso e marcado pela territorialidade é substituído por um conceito marcado pelo aspecto cultural inscrito na história das mentalidades de cada período narrado. Parece-nos que importa para Ana Miranda olhar a nação e a literatura nacional brasileira por suas particularidades históricas e culturais, inseridas em contextos transitórios, momentos de incertezas e de intenso movimento social. A partir destas particularidades é que poderíamos visualizar o mosaico histórico-cultural da condição nacional brasileira.

Pretendíamos iniciar, neste capítulo, algumas considerações sobre o discurso de nação. Ou, pelo menos, observar como os romances de Alencar, Setúbal e Ana Miranda respondem a este tema. Tentaremos mostrar ao final deste trabalho de tese que as apropriações do discurso da história são reconstruídas via paródia, seguindo a conceituação de Linda Hutcheon, por vezes impregnadas de um sentido irônico que o leitor pode ou não fazer acontecer.

O que foi iniciado aqui anuncia o propósito de ser desenvolvido e/ou ampliado nos capítulos finais desta tese. Reservamos para a segunda parte análises mais pontuais dos romances de Ana Miranda. O objetivo primeiro é mostrar que se tratam de produções romanescas diversas que apresentam tramas narrativas que respondem a focalizações de momentos históricos e estilos literários diferentes. O segundo será de investigar o tratamento e modo de construção do elemento canônico, já que se trata de produções que refiguram cânones da história literária brasileira. Por fim, voltaremos ao discurso de nação para demonstrar como a paródia e a ironia atuam no processo de atualização do tema nacionalista. A atualização da leitura dos discursos de nação do passado nos parece ser um dos motivos da revisitação da biobibliografia de personagens da história literária brasileira.

PARTE II

UM MERGULHO NA FRONTEIRA

1 TRÊS TRAMAS, TRÊS TRAÇOS: ONDAS DIVERSAS

1.1 ENTRANDO NAS ONDAS

Apesar da semelhança aparente entre os romances *Boca do Inferno* (1989), *A Última Quimera* (1995) e *Dias e Dias* (2002), uma análise mais aprofundada poderá nos mostrar que as obras se diferenciam enquanto realização literária, no processo de construção dos elementos ficcionais e, ao que nos parece, em cada romance há graus diversos de afastamento do modelo lukácsiano. Estão presentes nos romances recursos narrativos como paratextos, citações e outros tipos de apropriação textual que lembram ideais do romance histórico romântico,²⁵⁰ mas que, utilizados de modo diverso, se realizam como recursos e estratégias discursivas que têm sido freqüentemente encontrados em um tipo de ficção histórica denominada pós-moderna.

Assim, observar a produção do romance histórico contemporâneo pode ser surpreendente tanto pelos novos modos e estratégias da construção discursiva, quanto pela tentativa de manutenção ou de recuperação de recursos narrativos do romance histórico do século XIX. Neste sentido, a leitura atenta destes romances históricos de Ana Miranda surpreende pelo pastiche do estilístico de cada época refigurada e pelos modos de apropriação dos discursos da história.

O romance histórico pós-moderno é um tipo de narrativa que trabalha e se origina a partir do texto histórico, impondo certo deslocamento crítico. Portanto, por seu caráter histórico, aspira à verificação, mas os questionamentos que apresenta, através do aspecto ficcional e dos modos de apropriação textual, levam o leitor a desconfiar do discurso da história quando propõe que toda narrativa é construído e, portanto, organizadora de verdades possíveis.

Os romances de Ana Miranda tratam da vida de personagens da história da literatura brasileira, mas acabam por focalizar, em cada período, a condição política, social e cultural do país, refletida nas cidades em que se encontram os poetas biografados. Como a autora revela em entrevista

²⁵⁰O romance histórico romântico será identificado aqui com a produção de Walter Scott e definido por George Lukács em *La novela histórica* (1971).

Na verdade, não são os poetas que me inspiram a escrever um romance, mas a fonte lingüística que representam. No caso de Gregório de Matos, o Barroco; no de Augusto, a sua riquíssima sintaxe e seu vocabulário estranho; e o Romantismo de Gonçalves Dias, que veio preencher uma necessidade interior que eu sentia, naquele momento, de simplificar a minha dicção.²⁵¹

No *Boca do inferno* (1989), Gregório de Matos está tão integrado ao seu meio social e político que o espaço e o tempo parecem personificados no retrato do poeta. É como se o narrador tivesse buscado nos registros históricos sobre a cidade, os costumes populares e a política da Bahia a confirmação do discurso denunciador e reivindicatório do poeta. O que faz transparecer na narrativa a construção de um ser tipicamente barroco, imagem especular do meio social brasileiro, embora de origem e formação intelectual portuguesa. O narrador é um ser que olha diacronicamente para o passado através da história.

Em *A última quimera* (1995), a presença de Augusto dos Anjos se dá pela memória de um amigo que de tão próximo permite-se a onisciência narrativa. O narrador, contemporâneo de Augusto, compartilha alguns episódios da vida do poeta e por vezes se assemelha a um outro “eu” do mesmo Augusto. O espelho aqui é individual e nos parece invertido ao refletir uma imagem que se define na memória e no desejo do poeta que se realiza postumamente. O narrador é um ser que olha para o passado como testemunha participante do narrado.

Em *Dias & Dias* (2002), a presença de Gonçalves Dias se revela no amor platônico de Feliciano. Atravessado pela “Canção do exílio”, o romance põe uma personagem narradora, tipicamente brasileira e romântica, a sentir saudades do poeta e exilada de suas pretensões amorosas. É a terra das palmeiras e dos sabiás a idealizar, romanticamente, o poeta. A narradora é protagonista de seu próprio tempo, na medida em que revela ser a personificação da saudade do poeta ausente.

Com o propósito de desvendar elementos diferenciais entre estes romances e a relação destes com o modelo do século XIX apresentamos como foco de análise a relação entre os recursos narrativos utilizados, o modo de construção enunciativa e a

²⁵¹Entrevista concedida a João Soares Neto, publicada no Site <http://www.jornaldepoesia.jor.br/jsoaresneto1.html> disponível em 16/07/2008.

percepção histórica demonstrada pela voz autoral, observando a eficiência e o significado da utilização destes recursos.

1.2 ONDA TEÓRICA

Utilizaremos como base fundamental para a análise dos romances de Ana Miranda a obra teórica de Celia Fernández Prieto, *Historia e Novela: Poética de la novela histórica*.²⁵² A partir da poética apresentada pela pesquisadora espanhola pretendemos apontar os elementos narrativos que nos permitem ainda denominar estas obras como romances históricos e o sentido destes elementos que marcam hoje um distanciamento em relação ao romance histórico romântico.

Após traçar uma trajetória cuidadosa sobre o romance histórico, Fernández Prieto conclui que, visto sob uma perspectiva histórica, este pode ser considerado um macrogênero²⁵³ que abre espaço para microgêneros como o romance histórico romântico, o qual desenvolve temas voltados aos episódios nacionais, de traços formais, temáticos e pragmáticos bem definidos. Segundo Fernández Prieto, no final do século XX, manifestam-se duas tendências fundamentais:

una en la línea del modelo genérico tradicional, mantiene el respecto hacia la documentación histórica, la verosimilitud en la configuración diegética y el didactismo, aunque con innovaciones estructurales que tienden a difuminar las fronteras entre el pasado de la historia y el presente de los lectores, y la otra, más renovadora, profundiza las propuestas de los novelistas históricos de principios de siglo, rompe con el modelo tradicional del género distorsionando los datos históricos y acentuando los procedimientos intertextuales e hipertextuales, y se transforma en metaficción historiográfica.²⁵⁴

A identificação destas tendências, ainda segundo a pesquisadora, deve levar em conta algumas “marcas ilocucionarias o índices genéricos que afectan a los planos semántico e sintático del discurso, y que también poseen una dimensión pragmática

²⁵²FERNÁNDEZ PRIETO, Célia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2.ed. Navarra: EUNSA. 2003.

²⁵³A autora utiliza o termo apresentado por Molino, J. Qu'est-ce que le romain historique? *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n. 2-3, p. 195-234, 1975.

²⁵⁴FERNÁNDEZ PRIETO, p.167.

en la medida en que todo género implica un pacto o contrato de lectura.”²⁵⁵

Estas marcas ilocucionárias provocam no leitor a ilusão de co-referência entre obras, estimulando o reconhecimento de estratégias narrativas comuns à literatura e à historiografia.

Seguindo estas considerações, os romances de Ana Miranda parecem responder a este recurso, principalmente quando recorrem ao estilo artístico literário da época em que viveram os poetas brasileiros. Para uma melhor observação destas marcas presentes nos romances em estudo, iniciamos uma análise focalizando elementos paratextuais para, então, alcançar a construção narrativa dos romances históricos em questão.

1.3 ONDA DE ANÁLISE: OS PARATEXTOS

De acordo com G. Genette, citado por Fernández Prieto, os elementos paratextuais (título, subtítulo, prólogos, epílogos, notas de rodapé, ilustrações, epígrafes, contracapa, etc.) orientam a interpretação do leitor, inclusive para que este filie o texto a determinado gênero. Desde a origem do romance histórico tal como foi sistematizado por Lukács, o paratexto foi utilizado como meio para explicitação das intenções e pretensões da obra e para fixação de sua posição em relação ao gênero, admitindo, desde então, um leitor implícito que guiasse a conduta interpretativa do leitor real. Ou seja, a presença dos paratextos demonstra uma consciência dos autores sobre as implicações do gênero que se apresenta ao leitor e uma preocupação em direcionar o modo como a obra deve ser lida.

Além disso, podem conter intenção mercadológica, podendo desvirtuar ou não o verdadeiro propósito da obra, objetivando atingir um público consumidor maior. É bastante comum, por exemplo, sugestões de alteração de títulos e subtítulo dos romances pelas editoras, como foi o caso do romance *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, que tinha como título original “Alto lá, meu

²⁵⁵*Idem*, p. 168. Para a definição de marcas do gênero a autora utiliza o conceito de Fernando Cabo, para quem estas marcas “*son la manifestación de la intención del autor*”.

general.”²⁵⁶ O sucesso deste romance, é claro, não se deve apenas ao título, mas à realização literária do mesmo. Devemos, no entanto, concordar que *Viva o povo brasileiro* é título que diz muito mais sobre o todo do romance, além do impacto sonoro da frase que lembra, ironicamente, os discursos políticos demagógicos.

A consciência sobre as implicações do gênero e a preocupação com o direcionamento do modo de leitura se confirmam nos romances de Ana Miranda pelos diversos elementos paratextuais apresentados. Porém, é preciso observar que tipos de direcionamentos estes paratextos dão à interpretação do leitor.

A análise dos elementos paratextuais irá considerar, quando se fizer necessário, a primeira edição dos romances *Boca do inferno* e *A última quimera*, com o propósito de mostrar algumas diferenças em relação à quarta (1999) e terceira (2000) edições respectivamente, utilizadas de modo mais freqüente no decorrer deste trabalho. Quanto ao romance *Dias e Dias*, não se tem notícias ainda de uma segunda edição do mesmo.

1.3.1 Títulos

Com relação à apresentação dos títulos, as edições consultadas trazem a indicação “romance” na capa, de modo a preparar o horizonte de expectativa do leitor, convidando-o a entrar no pacto de ficcionalidade. A indicação provoca uma redução da sua expectativa em relação à veracidade que é, para a construção romanesca, mais elemento referencial do que compromisso. Por outro lado, os títulos dão início a um jogo discursivo entre o histórico e o ficcional, pois são referências aos poetas protagonistas nos romances e na história da literatura brasileira. “Boca do inferno”, além de codinome do poeta Gregório de Matos, será também a cidade da Bahia e por ampliação o Brasil colônia; a “última quimera” – expressão que retoma um dos poemas publicados no *Eu* – além de toda a bagagem significativa expressa no poema, recupera o próprio Augusto dos Anjos na complexidade da “plenitude da existência”; e *Dias e Dias* serão os dias de

²⁵⁶Informação disponível no site: http://www.releituras.com/joaoubaldo_bio.asp Acesso em 15/11/2008.

Gonçalves Dias como a expressão de um sentimento de época, da saudade da pátria, do amor platônico e do poeta *flâneur* a exalar sua presença através da voz do outro.

Enfim, temos a duplicidade semântica dos títulos que antecipa – e isso só se percebe após a leitura atenta dos romances – o jogo discursivo em que se propõe a homenagem aos poetas tanto quanto o questionamento sobre a construção do cânone feito pela historiografia literária.

1.3.2 Ilustrações

As edições dos romances *Boca do inferno* e *A última quimera* aqui consideradas para a análise apresentam algumas diferenças importantes relacionadas às ilustrações. Focalizar algumas destas diferenças poderá confirmar tanto um a estratégia de marketing, como um reforço no caráter artístico e transdisciplinar da obra literária. Além disso, perceberemos ainda mais forte o traço irônico da narrativa, já que as ilustrações da quarta edição (2001) do *Boca do Inferno* e da terceira edição (2004) d'*A última quimera* são retratos estilizados feitos pela mesma mão que compôs os romances. Já o romance *Dias & Dias* apresenta as ilustrações da autora desde a edição de lançamento, o que parece confirmar o talento da escritora no campo e mesmo a eficiência significativa do recurso que vem enriquecer a narrativa por seu caráter sugestivo e coadjuvante na composição de elementos imaginários. Enquanto nas edições ilustradas dos romances de Scott e Manzoni tínhamos retratos episódicos, fiéis à descrição narrativa, em Ana Miranda temos retratos de idéias, do absurdo, quase sempre uma expressão literal do irônico. O que nos faz concentrar o estudo nestas edições é este acréscimo de representação e de leitura autoral pós-moderna antecipada pelas ilustrações da autora.

A primeira edição do *Boca do inferno* não traz ilustração no interior do livro e a capa é um desenho tipicamente barroco que aparece constantemente nos frontispícios das obras de Gregório de Matos (séc. XVII).²⁵⁷ A forma elaborada do

²⁵⁷ A indicação encontra-se na contra capa da mesma edição.

frontispício, decorada e ilustrada, foi muito usada nos séculos XVII e XVIII. Os impressores preenchem a página de rosto toda, com títulos apresentados numa extensa fórmula, acrescentando muitas vezes indicações das partes da obra ou dados biográficos do autor ²⁵⁸. Assim, o desenho que trazia ao centro a inscrição “OBRAS do Doutor Gregório de Mattos e Guerra” traz agora “*Ana Miranda **Boca do Inferno** romance.*” ²⁵⁹ A transposição parece simplista, mas implica na atualização do estilo barroco, o que não é pouco, e na apropriação da obra de Gregório de Matos. Traços bastante claros do romance, porém dizem mais do aspecto histórico e menos do ficcional. O que as ilustrações da quarta edição parecem reforçar é justamente o caráter múltiplo do discurso presente no romance e mesmo do aspecto ideológico do “ser barroco no Brasil” ou simplesmente do “ser brasileiro” em qualquer época (FIGURAS 3 E 4).

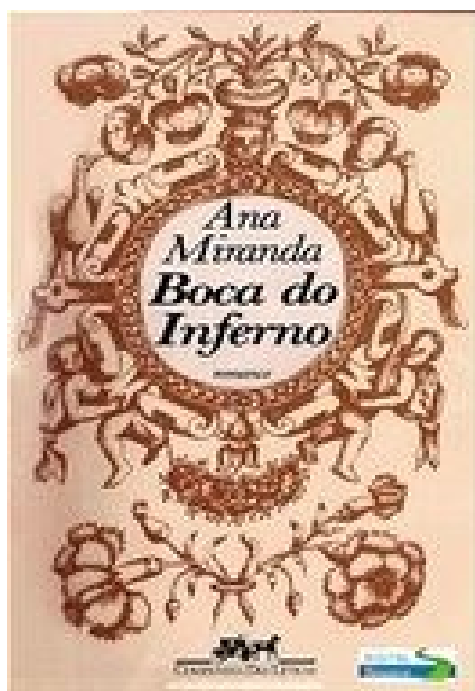


FIGURA 3 - Capa, 1 ed., *Boca do Inferno*

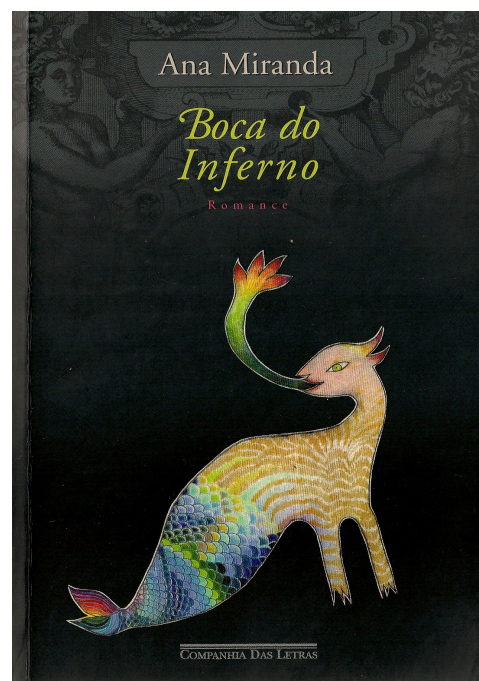


FIGURA 4 - Capa, 4 ed., *Boca do Inferno*

Na contra capa da primeira edição (FIGURA 5), o livro traz, em tamanho reduzido, além do desenho de frontispício, como já foi citado, um poema de

²⁵⁸ Informação disponível no site: <http://tipografos.net/glossario/livro.html>. em 05/11/2009

²⁵⁹ O itálico e o negrito são parte da tipografia da capa conforme figura

Gregório de Matos iniciado pelo verso “A cada canto um grande conselheiro”, em que se descreve a Cidade da Bahia pelos desmandos e pela devassidão do povo. Por último, há ainda breve resenha que sintetiza a trama do romance, exaltando-se a “exatidão histórica” tanto quanto a narrativa de “extraordinária agilidade”. Substituindo estes textos, na quarta edição (FIGURA 6) tem-se apenas a reprodução de uma gravura de frontispício com breve inscrição de trecho retirado do romance, descrevendo a cidade: “Numa suave região cortada por rios límpidos, de céu sempre azul, terras férteis, florestas de árvores frondosas, a cidade parecia ser a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoarem o Inferno”.

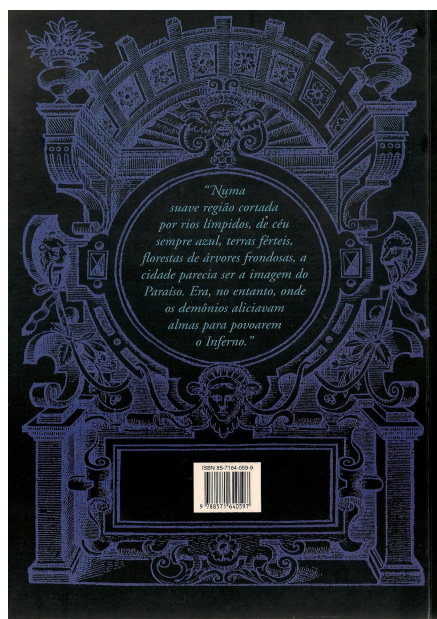
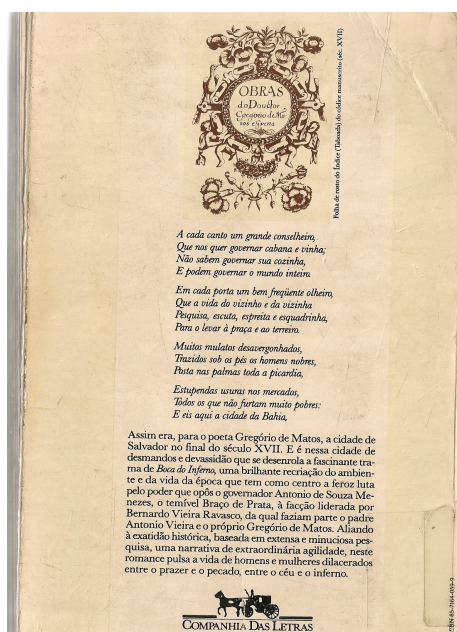


FIGURA 5 – Contra capa, 1 ed, *Boca do Inferno* FIGURA 6 – Contra capa, 4 ed, *Boca do Inferno*

A substituição de uma gravura, um poema do século XVII e uma resenha por um breve exemplo da narrativa de Ana Miranda é resultado do sucesso de público que obteve o romance em sua primeira edição. O livro em sua quarta edição dispensa apresentações sobre a poesia de Gregório de Matos e passa a apresentar a narrativa de Ana Miranda. A função da contra capa de apresentar a obra ao leitor se realiza do modo diverso, já que na primeira edição focaliza a visão de Gregório de Matos sobre a Cidade da Bahia, atingindo de pronto o leitor que admira o trabalho do

poeta; na quarta edição o poema satírico de Gregório torna-se narrativa irônica.

A ausência do termo “cidade” torna possível ampliar a interpretação do trecho para a região do Brasil e a crítica que fora bem localizada por Gregório ganha amplitude e atualização.

A eficiência da contra capa da edição de 1999 se dá por levar o leitor diretamente para dentro da narrativa, enquanto que a de 1989 o leva por um caminho mais difícil, pois primeiro lembra o barroco, depois o poeta e só então apresenta uma noção do que pode ser encontrado no romance. Talvez este percurso tenha sido essencial para o reconhecimento do romance, por ter sido este o primeiro empreendimento da autora no mundo romanesco.

Na primeira edição do *A última quimera* a ilustração da capa é uma pintura do modernista Dante Gabriel Rosseti (1828-1882), intitulada *O devaneio* (FIGURA 7). A primeira questão que nos veio foi: que tipo de relação poderia ter o quadro e seu autor com Augusto dos Anjos e sua poesia, tema do romance? Rosseti foi um dos principais representantes da estética Pré-Rafaelita (1848-1860) que nas artes plásticas pretendia, segundo Carlos Ceia, “eliminar da arte a moral da obrigação, a miséria sensorial e combater os males da civilização industrial.”²⁶⁰ Além disso, o pré-Rafaelismo não foi bem aceito nem pelo público, nem pela crítica que lhe acusava o medievalismo e o excesso de detalhes. De acordo com Ceia, a corrente estética foi exaltada pela revista *Orpheu*, em Portugal, e por Jorge Luis Borges, que diz: “em toda a obra de Rossetti respira-se um ambiente de estufa e de doentia beleza”. Na fala de Borges encontramos sugestiva relação com a poesia de Augusto e mesmo com o romance em questão.

Ainda segundo Carlos Ceia, a Idade Média européia, com suas tradições nacionais, serviu de imensa inspiração aos Pré-rafaelitas, sobretudo a Rossetti, fascinado por Dante Alighieri e pelo *Stil Nuovo*. Os seguidores do pré-rafaelismo intrinsecamente ligados à estética da arte pela arte, ao esteticismo do irlandês Oscar Wilde, confluirá nos ideais estéticos do final do século XIX (decadentismo, simbolismo, *Art Nouveau*) e influenciará as vanguardas artísticas, como o

²⁶⁰Dicionário de termos literários Carlos Ceia disponível no site:

http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/pre_rafaelismo.htm acesso em 19/01/2009.

revolucionário surrealismo, que haveriam de triunfar nas primeiras décadas do século XX.²⁶¹ Assim, parece-nos possível uma relação implícita entre a estética rejeitada de Rosseti e a de Augusto dos Anjos, embora não haja garantias nenhuma de que esta relação seja percebida pelo leitor comum.

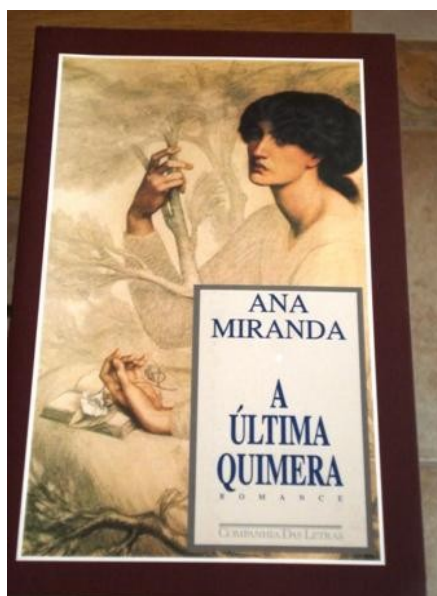


FIGURA 7 – Capa, 3 ed., *A última quimera*.

Na contra capa, encontramos uma resenha em que se relaciona o nome da autora ao seu primeiro romance de sucesso e novamente se enaltece a força da pesquisa histórica para a construção do romance antes de sua qualidade literária. Além disso, temos um desenho que representa a quimera tal como é descrita na *Iliada*, de Homero, que a folha de rosto refere como sendo da autora. Desenho este que será estilizado e ganhará cores vivas na terceira edição, tirando de cena *O devaneio* para afirmar a representação do desejo impossível, do ser múltiplo indecifrável.

Passamos agora a analisar as ilustrações constantes nas edições em foco e notamos que tanto as capas dos romances, quanto a divisão dos capítulos e antepasto apresentam desenhos que podem ser relacionados à temática e ao estilo dos poetas e da época representada. Os traços e técnicas artísticas contemporâneas da

²⁶¹CEIA, *Idem*.

autora contrastam com o sentido e a visão sobre o passado traduzido pelas ilustrações.

Assim, no *Boca do Inferno* o animal com cauda de peixe, patas dianteiras, cabeça de felino, possui olhos humanos e lança fogo pela boca em clara referência à uma boca do inferno ou “boca de brasa”, outra alcunha do poeta barroco (FIGURA 4). Já o ante-rostro (FIGURA 8) apresenta uma figura de traços corporais femininos, porém feita de tijolos, com chifres, cabelos lisos de um lado e crespos de outro, aureolada e com crucifixo no pescoço, braços de felino e língua de serpente. Mais uma vez é uma representação do ser múltiplo que estará presente nas páginas do romance. A ilustração é uma espécie de personificação de uma cidade marcada pela miscigenação, que o romance revela ser a Cidade da Bahia. A cidade será tão biografada quanto o poeta, em relações constantes entre espaço e personagem. Os capítulos se abrem sempre com desenhos representativos de seus títulos. Assim, em “a cidade” temos o desenho da mesma mulher do ante-rostro, agora com portas no ventre, o que indica uma porta de entrada para o romance e para o passado; para a cidade e para Gregório de Matos (FIGURA 9).

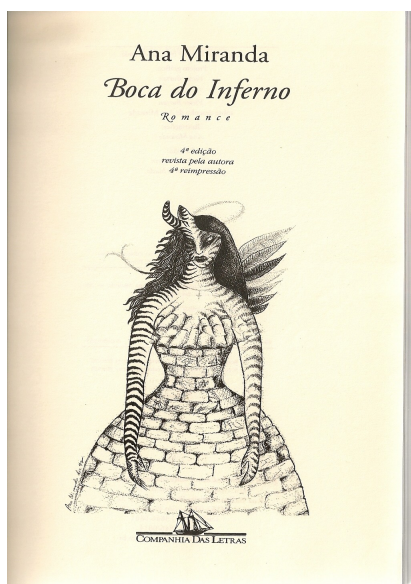


FIGURA 8 – Ante rosto, 4 ed, *Boca do Inferno*

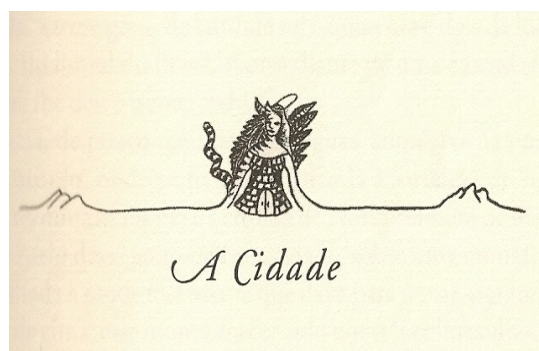


FIGURA 9 – 1º capítulo, *Boca do Inferno*, p. 10.

As ilustrações atuam, portanto, na ambientação e descontração da leitura, preparam o leitor para um olhar inventivo e feminino sobre a formação do ser múltiplo no Brasil barroco.

Na terceira edição do romance *A última quimera*, conforme anunciamos anteriormente, as ilustrações vêm representar a quimera semelhante à descrita na *Iliada* (FIGURAS 10 e 11) “esta era da raça imortal e não dos homens, um leão na frente e uma serpente atrás, no meio um bode e, ao respirar, lançava fogo pela boca.”²⁶² A quimera é, na descrição da *Iliada*, uma expressão do múltiplo, do complexo, do bizarro e do imortal e acaba por representar a complexidade do ser Augusto dos Anjos presente em sua única publicação, o *Eu*. A questão da imortalidade lembra a condição do cânone, uma das questões a ser discutida no romance.

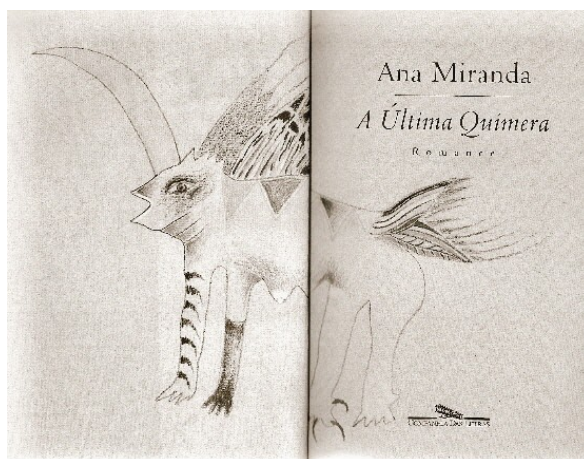
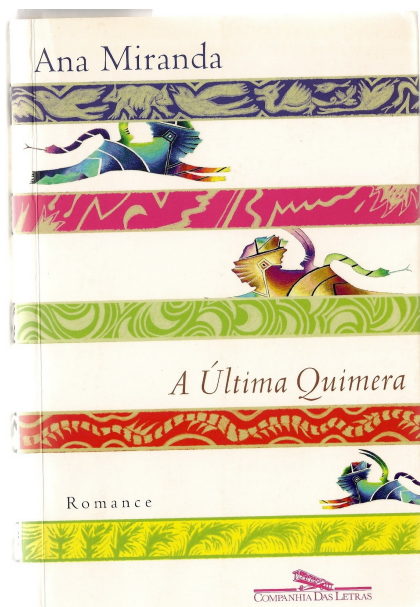


FIGURA 10—Capa, 3ª ed, *A última quimera*. FIGURA 11—Folha de rosto, 3 ed., *A última quimera*

Vemos, portanto, o recurso visual sendo novamente utilizado como transcrição de uma leitura possível no romance. O que propõe ao leitor uma reflexão antecipada sobre as relações possíveis entre Augusto dos Anjos e “quimera”, a qual será reforçada por uma epígrafe intitulada “La Quimera”, retirada do livro *Manual de zoologia fantástica* (1957), de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero. Assim, o paratexto ilustrativo sinaliza ao leitor um modo de ler, marcando de forma muito mais elaborada o caráter inventivo e poético da narrativa que virá. Aliás, enquanto no *Boca do Inferno* tem-se o personagem como fruto do seu espaço, da sua terra, em

²⁶²HOMERO. *A Iliada*. Trad. Fernando C. De A. Gomes. São Paulo: Ediouro, s/d. p. 68.

A *última quimera* a personagem Augusto dos Anjos pertence ao tempo, ao cosmos, ao destino.

Em *Dias e dias* a relação entre enredo e ilustrações da capa torna-se evidente com a leitura do romance. Uma mulher cheia de cores traz uma nau na cabeça, representando a viagem de Gonçalves Dias pela memória de Feliciano (FIGURA 12). A ilustração como que salta dos escritos de uma carta, completando a representação da formação do discurso da personagem narradora que se dá através da memória pessoal, influenciada pela vivência cotidiana e pelo imaginário, e através das cartas do poeta. A presença de textos manuscritos na capa, na contra capa (FIGURAS 12 e 13), no ante-rostto e no título dos capítulos são marcas claras da pesquisa realizada pela autora à correspondência pessoal de Gonçalves Dias, assim as ilustrações representam já o entrecruzamento discursivo. Há a memória ficcional de Feliciano atravessada pelo documento histórico, indicando que o inventivo surge do histórico e parece que o controla mais aqui do que no *Boca do inferno* ou em *A última quimera*.

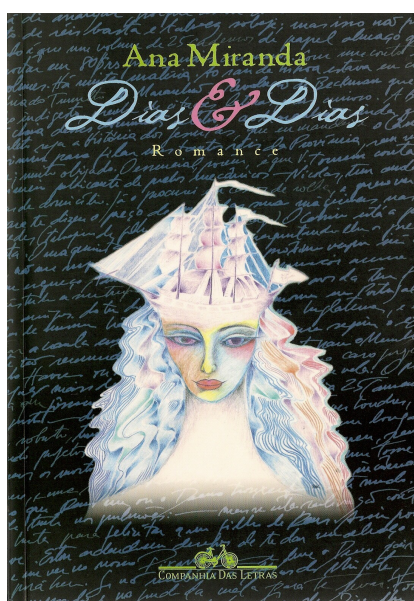


FIGURA 12 – Capa, 1 ed., *Dias e Dias*

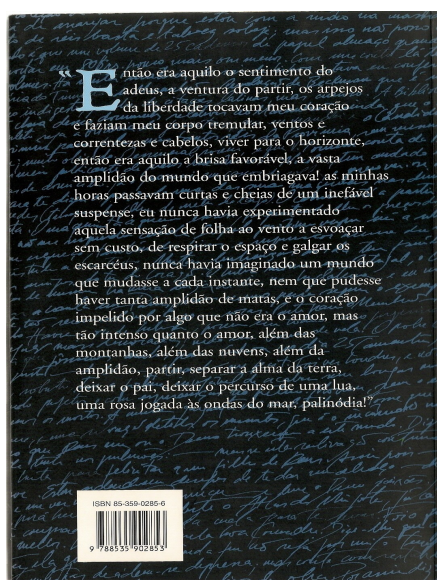


FIGURA 13 – Contra capa, 1 ed., *Dias e Dias*.

O que podemos perceber neste olhar sobre as ilustrações dos romances é que traduzem o espírito de cada um deles, mas o leitor só poderá apreender de forma

mais ampla o sentido das gravuras, com a leitura dos textos. A capa, enquanto paratexto, desperta a curiosidade e leva o leitor a questionar sobre as relações com o assunto aparentemente central dos romances que seria a refiguração dos poetas. A partir da leitura é que se pode perceber, de modo mais consistente, que as ilustrações fazem parte da unidade que é cada obra, e representam cada uma delas um espaço, um tempo, um ser e um estilo.

O fato de as ilustrações dos romances serem como que parte do trabalho criativo da autora é enriquecedor em dois sentidos: recupera e atualiza uma atividade realizada tanto por Scott quanto por Manzoni ao mesmo tempo em que rompe com certa tradição de que a capa, principalmente, seja formatada por decisão editorial.

A edição que consultamos do *Ivanhoé* afirma reproduzir integralmente o texto original e traz ilustrações, as quais retratam episódios ou personagens do romance, porém sem dizer se elas são propriamente do autor. Em prefácio, Cândido Jucá diz que as “personagens episódicas foram pintadas com um relevo impressionante, e, dir-se-ia, como que posando para a posteridade”, mas acreditamos que o estudioso esteja se referindo ao caráter pictórico da narrativa e não às ilustrações, pois as pesquisas nos mostram que Eugene Delacroix pintou várias personagens e cenas do romance de Scott. Entre elas a mais famosa é *O rapto de Rebecca*, 1858, (FIGURA 14).²⁶³ Na mesma edição, constam ainda retratos de Walter Scott²⁶⁴ – sendo um deles produzido em 1832, por Henry Thomas Ryall (FIGURA 15) – além de retratos das personagens do romance.

²⁶³Imagens disponíveis no site

<http://images.google.com/images?q=Delacroix+rebeca&btnG=Pesquisar+imagens&um=1&hl=pt-BR&lr=&sa=2> em 05/01/2009. No romance, a ilustração aparece em preto e branco e com baixa resolução.

²⁶⁴ SCOTT, p. 5. Retrato e a informação sobre seu autor disponíveis no site: <https://www.allposters.com> em 22/03/2009.



FIGURA 15 – Retrato de Walter Scott, por Henry Thomas Ryall, 1832.
FIGURA 14 – *O rapto de Rebeca*, por Delacroix, 1858.

Do mesmo modo, Manzoni preocupava-se em respeitar os limites de cada arte, seguindo a teoria de Lessing, exposta no “Laocoonte” que, segundo Francesca Cavalli, dizia:

1. Existe uma diferença entre a pintura poética e a pintura plástica;
2. Existem pinturas que convêm ao artista e que não convêm ao poeta, e vice-versa;
3. Existem objetos comuns ao poeta e ao artista;
4. O *tempo* é o domínio do poeta, enquanto que o *espaço* o é do artista;
5. A beleza plástica resulta da harmonia de todas as partes que podem ser apreciadas com um só olhar.²⁶⁵

Assim, segundo Cavalli, a paisagem que na pintura estava se impondo, vencendo um preconceito tradicional que a considerava um gênero inferior e indigno de um grande artista, no livro de Manzoni é tratada de forma diferente. Os quadros narrativos de Manzoni são poéticos, obedecendo às limitações da língua e destituindo-os de cores para transferir à paisagem os sentimentos, sensações e pensamentos de seus personagens. Entretanto, parece que Manzoni percebeu que a visualização plástica poderia enriquecer e completar seus quadros descritivos e decidiu ilustrar sua obra na edição definitiva de 1840. O ilustrador escolhido foi Francesco Gonin, pintor torinês, amante de cores vivas. Ainda de acordo com Cavalli, sabe-se que Manzoni custeou e orientou o artista para a realização das

²⁶⁵CAVALLI, F. Visualização da paisagem manzoniana. In: Instituto Nacional do Livro, ed. *Vida e obra de Alessandro Manzoni – Ensaios*. Brasília, 1973. p. 56.

ilustrações, pois existe uma correspondência entre Manzoni e Gonin, tratando deste assunto. Ele quis a colaboração do pintor para completar e esclarecer certos pontos de seu livro e talvez tenha sido o primeiro escritor a reconhecer o valor da imagem pictórica em subsídio à imagem poética, para alcançar a verdade histórica que fundamenta todo o romance.

Ana Miranda, sendo ela mesma a ilustradora de seus romances une a função pictórica do ilustrador e do poeta, mas não é a paisagem espacial que parece estar exposta nas gravuras, mas uma paisagem contextual e ideológica, na qual se reforça ainda mais o traço paródico e irônico das narrativas. O que se descortina, mais uma vez, é a utilização deslocada dos mesmos recursos, a diferença dentro da semelhança.

1.3.3 Epígrafes

Outro tipo de paratexto presente nos romances *A última quimera* e *Dias e dias* é a epígrafe. Fernández Prieto, baseando-se na explicação de G. Genette sobre as funções que as epígrafes podem cumprir na obra dirá que, no caso do romance histórico oitocentista, “las epígrafes pretendían marcar sus lazos con la tradición de la narrativa épica antigua y de los romances de caballerías, con las leyendas y los cuentos de transmisión oral, y con las preferencias narrativas románticas.”²⁶⁶ Apesar disso, a utilização de epígrafes não era, segundo a pesquisadora espanhola, uma generalização, nem mesmo durante o período romântico. Porém, nos romances históricos contemporâneos as epígrafes tornaram-se mais freqüentes e “anuncian aspectos temáticos o señalan algunas claves de lectura.”²⁶⁷ Assim, as epígrafes nos romances *A última quimera* e *Dias e dias* podem ser vistas como um distanciamento do modelo scottiano, porém sem dissolvê-lo completamente, já que apontam para aspectos temáticos dos romances, demonstrando clara intenção de marcar laços com a história literária.

²⁶⁶FERNÁNDEZ PRIETO, p. 174

²⁶⁷Idem, p.175.

Em Scott isto se dá através das várias citações de cantigas e de poemas populares, o que também é uma forma de recuperar tradições folclóricas. Além disso, faz algumas referências a poetas românticos, seus contemporâneos, mostrando que o sentimento nacional é bem representado pela história literária de um povo. Epígrafes não há em *Ivanhoé*, mas as citações literárias durante a narrativa bem poderiam preencher esta ausência pela função que desempenham.

No romance *A última quimera*, além do texto de Borges que apresenta o percurso histórico do conceito de “quimera” e lembra que toda história tem uma base fundamental, real ou imaginária, e se modifica através dos tempos, temos um verso de Augusto dos Anjos “A mão que afaga é a mesma que apedreja”, que não aparece na primeira edição. No romance *Dias e Dias*, são apresentados como epígrafe os versos da *Canção do exílio* “Nosso céu tem mais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossos bosques têm mais vida, / Nossa vida Mais amores.” As epígrafes levam o leitor a entrar no clima dos romances. O verso novecentista revela a descrença e a amargura de Augusto sobre as relações humanas e os do poeta romântico trazem a idéia do nacionalismo xenófobo.

O deslocamento contextual dos versos apropriados pode ser indício de uma criação de um novo sentido. A referência a *Tristão e Isolda*, no *Ivanhoé*, assim como as epígrafes de Ana Miranda, exige que o leitor lance mão de uma série de conhecimentos relacionados à época, ao autor e à obra citada para compor um sentido possível no novo contexto em que aparecem. É claro que a localização da citação como epígrafe dá a ela maior abrangência em relação ao todo da obra, mas os dispositivos acionados no leitor são praticamente os mesmos.

Assim, a epígrafe “a mão que afaga é a mesma que apedreja” retoma o poema e também seu autor, Augusto dos Anjos, como homem de seu tempo em seu relacionamento cotidiano, como poeta engajado e revoltado com os procedimentos da sociedade literária. Tudo isso é também o que está no romance, mas a epígrafe, assim como o poema de Augusto diz mais. Vai além das profundezas psíquicas de um ser para falar de humanidades.

Em *Dias e Dias*, a proposta sugerida na epígrafe é tão política quanto a visão de Gonçalves Dias que será atualizada tirando-o da cena principal, assim como o fez Scott com Wilfred de Ivanhoé. Só podemos afirmar o caráter elogioso dos versos apropriados da “Canção do Exílio” antes da leitura do romance. Depois de ver o poeta no exílio, as revoltas internas, os sabiás nas gaiolas e o amor impossível e idealista de Feliciano, soa-nos irônica a citação. O que se homenageia verdadeiramente é a obra do poeta brasileiro, mas o sentimento nacional certamente não é o mesmo. Ou, pelo menos, não se realiza e não se constitui da mesma maneira. Entendemos que o nacional, na visão de Ana Miranda, se dá pela observação crítica do múltiplo, sem se ater a conceitos definitivos como os de belo/feio ou bom/mau, mas ao questionamento proposto pela justaposição dos mesmos. Esta questão será melhor desenvolvida em subcapítulo específico.

1.3.4 Notas e bibliografia

Ao finalizar os romances, a bibliografia consultada pela autora é apresentada de modo mais formal e didático, porém durante as narrativas não haverá qualquer indicação sobre a consulta a estes documentos, sendo este um procedimento comum desde os romances históricos de Scott e de Alexandre Herculano no século XIX. No *Boca do inferno*, antes da “Bibliografia” a autora afirma que “os seguintes documentos e livros, entre outros, me foram particularmente úteis nos estudos para o romance *Boca do inferno*.”²⁶⁸ Esta é uma evidente marca do discurso histórico presente no romance, que contrasta com a afirmação da capa que anuncia tratar-se de um romance.

Da “Bibliografia” presente no *Boca do inferno* para as “Notas” de *Dias e dias* percebemos uma suavização no trato com o material de consulta já na apresentação dos mesmos. Nas “Notas” o diálogo com o leitor se estabelece de forma mais branda e informal. E a informação de que “as cartas de Gonçalves Dias, que serviram de inspiração para este livro, podem ser lidas na Biblioteca Nacional, no

²⁶⁸MIRANDA, 1989, p. 327

Rio de Janeiro, ou na seleção feita por Alexei Bueno”, deixam o leitor confuso já que no início foi dito que a obra teve como inspiração o poema *Dias após dias*, de Rubem Fonseca. Acreditamos, no entanto, que esteja aqui mais uma forma de propor os laços de ficção e história presentes na narrativa. Assim, temos aparentemente uma nota ficcional no início, já que o objeto de inspiração é apenas possível de existir, e uma nota verídica no final, considerando a existência concreta do objeto. Até onde pudemos verificar, no entanto, Alexei Bueno selecionou e publicou a correspondência de Alphonsus de Guimaraens, autor de uma das biografias do poeta romântico. A seleção das cartas de Gonçalves Dias, ao que nos parece por enquanto, não chegou aos olhos do leitor comum. Devemos, portanto, lançar olhares mais críticos e desconfiados aos textos de Ana Miranda. O ficcional e o histórico, o inventado e o documental, entrelaçam-se desde a capa até a contracapa.

Em *Dias e Dias* as notas da autora, ao final do romance, são menos referências bibliográficas do que indicações que auxiliam o leitor no reconhecimento do caráter documental de seu texto. Por outro lado, estas indicações mostram um caminho para a reescrita ou, pelo menos, para a reconstrução do romance pelo leitor e, para que ele não considere o texto uma colagem irresponsável dos textos de Gonçalves Dias, a autora avisa que “poesias e cartas de Gonçalves Dias foram incorporadas à expressão da narradora. Os fragmentos não estão destacados.”²⁶⁹ Esta nota prepara o leitor para uma narrativa repleta de trechos de poemas e obras consultadas pela autora, jamais referenciados, embora alguns trechos apareçam em itálico, e por vezes modificados no interior do texto. Fica-nos bastante clara, após a leitura do romance, a opção por deslocar o discurso destes documentos, mas a proposta de questionamento ou de relativização do conceito de “verdade” exposta neles, o que não ocorria no romance histórico romântico, só se realiza com a leitura de outros textos da bibliografia.

Esta observação indica ainda o pacto de leitura que deve existir entre o leitor e a obra. Garante, de certa forma, que a inventividade ou o imaginário tem bases

²⁶⁹MIRANDA, p.243

fincadas nas informações apresentadas pelos documentos consultados, mas sem que haja simples repetição. Observando os três romances, nota-se que a preocupação com a verdade documental se dilui a cada publicação. Isto se verá mais adiante, quando analisarmos a construção narrativa dos romances. A ficcionalidade é relacionada tanto aos procedimentos técnicos de construção narrativa quanto à apresentação de conteúdos informativos, garantindo aos romances, em níveis diferenciados, certa leveza no trato com o discurso da história.

A referência às obras consultadas ao final dos romances indica a preocupação da autora em relatar sua pesquisa e transferir ao leitor a responsabilidade da verificação, além de sinalizar que a verossimilhança ficcional vem fundada na veracidade histórica, o que em nada altera o caráter ficcional da obra. A historicidade é o traço marcante dos romances, mas de modo diverso em relação ao romance histórico romântico. É uma mudança da reafirmação para a reverberação questionadora do histórico,²⁷⁰ da unidade para a multiplicidade de vozes.

Ao contrário do romance histórico do Romantismo, que tinha como marca principal uma relação quase que subserviente aos propósitos da história enquanto verdade absoluta, o romance histórico pós-modernista inverte este processo, e têm a história como elemento fundamental para os propósitos da crítica literária. Assim, acreditamos que, para o romance histórico pós-modernista, quanto mais diluídas as fronteiras entre o histórico e o ficcional em cada romance, tanto melhor a sua realização literária, já que não é primordial para estes romances a revisão histórica, senão a revisitação.

²⁷⁰Segundo MICHAELIS, *Moderno dicionário da língua portuguesa*, reverberação é o *prolongamento de um som por efeito do eco nas paredes de um recinto fechado*. Parece-nos que os romances históricos pós-modernos, como os de Ana Miranda, são recintos onde ecoam múltiplos discursos da história. Enquanto que os romances do século XIX acreditavam em uma história única, o signo do múltiplo da modernidade parece se confirmar entre nós.

1.4 MODALIZAÇÃO, TEMPORALIZAÇÃO E ESPACIALIZAÇÃO

Segundo a pesquisadora Fernández Prieto, as estruturas narrativas apresentadas pelos romances históricos variam de acordo com o contexto histórico-literário da produção, com a relação que mantém com outros referentes genéricos e com os desígnios semântico-ideológicos de seu autor. Apesar disso, a preferência por certas estratégias narrativas são caracterizadoras dos aspectos determinantes do romance histórico, a saber: 1) a coexistência de dois mundos: ficcional e historiográfico; 2) a localização da diegese em um passado histórico datado e reconhecido pelos leitores; e 3) distância temporal entre o passado em que se desenrolam os acontecimentos narrados, em que atuam as personagens, e o presente do leitor implícito e dos leitores reais.²⁷¹ Estes aspectos do romance histórico resultam do que Fernández Prieto apresenta como “Operaciones narratológicas básicas en el proceso de transformar la historia en discurso narrativo: modalización, espacialización e temporalización”,²⁷² a respeito das quais seguimos a análise.

1.4.1 Modalização: as vozes do romance

A definição de modalização apresentada pela pesquisadora espanhola como “aspectos que se refieren a la enunciación narrativa: quién habla en el texto (la voz) e a quién (narratário o lectores representados); y quién ve o quién conoce la historia narrada: la perspectiva o focalización”,²⁷³ ou seja, refere-se às vozes presentes no romance e a relação destas com o narrado (ponto de vista) e com seus interlocutores. Estes são princípios relativos à narrativa expostos por Norman Friedman no ensaio “O ponto de vista na ficção” (1967)²⁷⁴ e que levam, certamente, a uma

²⁷¹FERNÁNDEZ PRIETO, p.177 – 178.

²⁷²FERNÁNDEZ PRIETO, idem, p. 202. Os conceitos de modalização, espacialização e temporalização utilizados pela autora estão apresentados por VILLANUEVA, D. *El comentario de textos narrativos*. Gijón: Jucar, 1989 e em VILLANUEVA, D. *Historia, Realidad y Ficción en el discurso narrativo*. El Polen de Ideas, 1989, p.115-130.

²⁷³FERNÁNDEZ PRIETO, p. 202.

²⁷⁴ FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/n53/friedman.html>. Acesso em 12 ago. 2006.

caracterização do narrador presente no romance. Porém, isto só é possível se consideramos a narrativa e as implicações temporais expressas nela, principalmente por se tratar de narrativas construídas sobre o passado histórico e voltadas para ideais do presente. Nos romances de Ana Miranda a inter-relação discursiva fará com que o narrador se utilize tanto de recursos estéticos e estilísticos da literatura quanto da história.

Ao que nos parece, a heterodiegese tem sido ainda uma opção bastante freqüente, principalmente naqueles romances que narram um longo período histórico, como *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, que percorre quatro séculos da história do Brasil, podendo ocorrer ainda uma focalização variável da narrativa, entre a homodiegese e a heterodiegese, como ocorre em *A república dos bugres* (1999), de Ruy Tapioça e *À mão esquerda* (1996), de Fausto Wolf. Entretanto, Segundo Fernández Prieto,

La narración homodiegética, a menudo también autodiegética, se constituye, pues, como la opción predominante en la novela histórica de nuestro siglo, que se presenta en forma de memorias [...], diarios en forma epistolar [...], autobiografías [...], crónicas [...] ou manuscritos [...]²⁷⁵.

Observando os três romances em análise, vemos que a narração em terceira pessoa ocorre apenas no *Boca do Inferno*, o qual apresenta perspectiva onisciente. Nos outros dois romances a narração em 1ª pessoa diferencia-se pelo modo de relação entre os narradores e os poetas e pelo modo de acesso aos documentos referenciais para a construção da narrativa, Feliciano por intermédio de Maria Luíza, personagem histórica, e o amigo anônimo de Augusto através do próprio poeta. O acesso aparentemente comum, pelos laços do relacionamento familiar, à informação histórica nestes dois romances garante uma redução no grau de didatismo característico dos romances históricos. Sem afetar a confiabilidade das informações transmitidas, os narradores se mostram mais reflexivos em relação ao histórico. A “omniscencia autoral,”²⁷⁶ que marca o romance histórico romântico de narrativa

²⁷⁵FERNÁNDEZ PRIETO, p.205.

²⁷⁶Idem, ibidem.

heterodiegética, no entanto, parece atravessar o narrador de *A última quimera* e de *Dias e dias*. No primeiro a onisciência é permitida pela proximidade em relação ao poeta e, no segundo, Feliciano transfere quase sempre a Maria Luíza reflexões e conclusões sobre o temperamento de Antonio. Sobre a relação de Antonio com sua esposa, Olímpia Coriolana, a narradora diz “Antonio foi tomado de um desejo imenso de ir embora, ruminou esse desejo tanto que decidiu ir para a Europa, mas com medo de ser acusado de estar fugindo da esposa, ele acabou convidando-a, [...]”²⁷⁷ Neste caso a onisciência, quando ocorre, se justifica pelo caráter pessoal da fonte informativa: as cartas, ou mesmo pelo caráter sonhador da personagem narradora.

Narrar a vida de Gregório de Matos, Gonçalves Dias e Augusto dos Anjos de modo romanceado significa narrar o Brasil dos séculos XVII, XIX e XX respectivamente, e reconstruir a memória de representantes da poesia brasileira entrelaçando discurso histórico e discurso ficcional. Assim, os narradores dos romances unem à sua voz a voz dos poetas, através de suas obras, e dos historiadores, através de biografias e relatos históricos.

a) *Boca do inferno*

No romance *Boca do inferno*, a onisciência múltipla do narrador heterodiegético, entendida aqui pela tipologia de Friedman, dá condições para que ele transite entre o mundo da história e o da literatura, mudando de posição de acordo com a focalização dada ao poeta Gregório de Matos (artista e indivíduo social e político).

Este narrador que transita entre a historiografia e a narrativa romanesca leva com ele o leitor, que percebe estar sendo contextualizado historicamente em relação ao que está por vir no enredo e que sabe que o mundo de ações imaginárias irá iniciar-se entrecortado de fatos históricos. O narrador, nas introduções de cada parte do romance, ganha a confiança do leitor que o vê como historiador e, em seguida, se

²⁷⁷MIRANDA, p. 194.

aproveita desta confiabilidade adquirida para recriar o fato histórico através da imaginação. Isto é o que ocorre na parte intitulada “O crime”. O falso historiador é onisciente em relação a todas as personagens e aparentemente imparcial em relação à morte do alcaide Teles de Meneses. Sua parcialidade fica aparente através de reflexões sobre a cidade e seu povo, que coincide com a opinião do poeta, pois é construída a partir de sua produção poética.

O recurso para alternar-se entre narrador historiador e narrador ficcionista dá-se pela variação do tempo verbal entre o pretérito perfeito e o imperfeito. O primeiro o coloca próximo de Gregório de Matos e de seu tempo e o segundo o aproxima do leitor/observador que o associa também ao contador de histórias. É este posicionamento discursivo do narrador, que ao mesmo tempo utiliza o tempo verbal da história narrativa e adota o ponto de vista do poeta sobre o fato, questionando o ponto de vista da história, que o torna paradoxal.

No romance, o narrador se afasta de Gregório de Matos para fazer relatos memorialistas, utilizando o discurso indireto, principalmente nas introduções de cada parte do romance, e aproxima-se dele através da rememoração marcada pelo discurso direto e principalmente pela colocação dos verbos no pretérito perfeito. Em muitas ocasiões, o narrador se apropria de trechos de poemas de Gregório de Matos, para dar ao seu discurso a credibilidade que, fora do romance, é dada ao texto do poeta como descrição da época e do contexto emprestado ao romance. O narrador diz:

Ah, aquela desgraçada cidade, notável desventura de um povo néscio e sandeu. Gregório de Matos foi informado sobre a morte do alcaide. Sofria ao ver os maus modos da governança, porém reconhecia que não apenas aos governantes, mas a toda a cidade, o demo se expunha. Não era difícil assinalar os vícios em que alguns moradores se depravavam. Pegou sua pena e começou a anotar.²⁷⁸

A rápida mudança do tempo verbal tira o narrador do interior da personagem e o coloca no mundo exterior da ação, como se fosse parte de Gregório de Matos. Ele é interior e exterior, ficção e história; objetivo e subjetivo. O que este narrador

²⁷⁸MIRANDA, Ana. *Boca do inferno*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 33.

apresenta ao leitor, nos parágrafos seguintes, são as anotações do poeta e a narração indireta destas anotações acaba por confirmar a proximidade do narrador em relação ao poeta devido à onisciência.

É interessante notar que a onisciência se dá tanto em relação ao olhar distante sobre a história (marcado pelo pretérito imperfeito) quanto pelo olhar sobre a ação da narrativa e parece ser isto o que garante confiabilidade ao narrador que, ao mesmo tempo, veste a máscara da história, imitando seu discurso, e interfere nela ficcionalmente. A onisciência do narrador torna-o confiável quando se aproxima de figuras ou fatos históricos, ainda que estejam carregados de imaginação, de interpretações e reflexões sobre a narrativa e o ponto de vista histórico questionados no romance. Assim, se a narrativa “autêntica”, para Walter Benjamin,²⁷⁹ privilegia a repetição para a perpetuação, através da memorização, o romance histórico Pós-moderno privilegia a paródia, a repetição em diferença, utilizando-se da “rememoração” histórica e, no caso de *Boca do Inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias*, literária.

A busca pela história do outro, em outro tempo e outro contexto, revela a falta de experiência do narrador pós-moderno e é esta falta de experiência que o faz, segundo Silviano Santiago, subtrair-se à ação narrada e identificar-se com um segundo observador – o leitor. Em “O narrador pós-moderno”, o ensaísta dirá ainda que “ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna.”²⁸⁰ No caso do romance *Boca do Inferno*, a experiência de Gregório de Matos leva narrador e leitor a reflexões sobre o percurso histórico da formação da identidade do Brasil e de sua história literária. A focalização da narrativa sobre Gregório de Matos, sobre a cidade e sobre o assassinato do alcaide revela já a intenção questionadora do romance sobre o recorte histórico.

²⁷⁹ BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 211.

²⁸⁰ SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989. p. 44.

Há, portanto, uma desvalorização da experiência pessoal do presente, tornando o passado um conselheiro, porém como nos diz, mais uma vez, S. Santiago, citando Benjamin, aconselhar não pode mais ser “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”,²⁸¹ pois a “incomunicabilidade da experiência entre gerações diferentes” impossibilita-nos de ver a história como uma continuidade entre a vivência do mais e a do menos experiente. As narrativas, hoje estão sempre a recomençar. Não há fechamento hierárquico.

O que muda nas ações do homem de uma geração para a outra é o modo de encará-las. Do mesmo modo, no romance histórico pós-moderno o que muda em relação à narrativa da história são questões estruturais e o ponto de vista. Privilegiando os ideais éticos, morais, culturais e filosóficos de Gregório de Matos, o narrador dá voz ao colonizado, ao artista então marginalizado e que postumamente tornou-se canônico.

Nas produções recentes do romance histórico, é bastante freqüente a recorrência a outras instâncias narrativas como cartas, manuscritos, confissões, crônicas, etc., como elementos para simular a autenticidade dos fatos e personagens apresentados na obra. Este é um recurso que vem dar verossimilhança à onisciência do narrador em relação à história e ressalta o valor histórico do relato ao torná-lo proveniente de fonte contemporânea aos acontecimentos narrados. Além disso, Segundo Fernández Prieto, marca a defasagem temporal entre o passado do enunciado e o presente da enunciação, torna possível a intervenção do narrador autoral com comentários e ainda justifica o anacronismo, que vem a ser a atualização do estilo e/ou linguagem do documento antigo para torná-lo inteligível ao leitor contemporâneo do narrador.

²⁸² No romance *Boca do inferno*, um tipo de anacronismo pode ser verificado, por exemplo, pelas frases em latim citadas durante a narrativa, recuperando o estilo da linguagem usada ainda no século XVII, como forma de demonstração de sabedoria e cultura.

O romance histórico romântico utilizou este recurso à exaustão. Walter Scott, em *Ivanhoé* (1820), não apenas cita freqüentemente o manuscrito de Waldour como

²⁸¹ Idem, p. 46

²⁸² FERNÁNDEZ PRIETO, p. 205 – 206

transcreve diálogos originalmente apresentados em anglo-saxônio para uma linguagem compreensível ao seu leitor, mas não sem antes justificar: “mas transcrever a conversa no original não transmitiria senão escassa informação ao leitor de hoje, em benefício do qual pedimos vênia para oferecer a seguinte tradução: [...]”²⁸³ Este tipo de narração solicita pelo menos a presença de um narratário, a quem se dirige o narrador, que condiciona em graus diversos o relato. Em *Ivanhoé*, a preocupação do narrador é de que o seu narratário tome conhecimento dos hábitos e tipos sociais existentes no medievo anglo-saxônico, mais do que de aspectos relacionados à língua. Assim, a transcrição do diálogo traz historicidade ao relato e facilita a interpretação do leitor.

No romance *Boca do inferno*, nem todas as fontes são contemporâneas de Gregório de Matos, mas aquelas que o são tornam-se instrumentos para a apropriação do estilo e de palavras e frases, embora não haja nota ou referências aos textos recuperados na narrativa. O narrador apropria-se de versos do poeta, como no trecho citado anteriormente, tornando-se um filtro dos pensamentos de Gregório.

Neste caso, temos um deslocamento apenas dos versos, sem que o seu sentido seja alterado, porém a citação serve tanto para a caracterização do espaço da narrativa, como para traduzir a visão do poeta sobre este espaço que também justifica e complementa seu próprio modo de ser. Considerando que estas apropriações, assim como nas obras de Scott, não vão além da citação que não propõe questionamento ou avaliação crítica senão reiteração da enunciação histórica, podemos concluir que o modo de apropriação discursiva aproxima este romance de Ana Miranda ao romance histórico romântico, pelo menos no sentido de que reafirma informações históricas, preocupando-se com o seu caráter verídico sem obrigar-se à imitação estilística ou ideológica de nenhuma vertente historiográfica específica.

A autora mescla fatos comprometidos com a história, numa abordagem ficcional através do detalhamento narrativo. Ou seja, fatos documentados historicamente surgem, no romance, repletos de pormenores e/ou figurações que

²⁸³SCOTT, p. 27.

justificariam, ou que dariam um encaminhamento possível para determinadas realizações, trazendo a verossimilhança para o texto. Por exemplo, a execução do crime, citado por biografias históricas de Gregório de Matos, é descrita em pormenores. O detalhamento descritivo e a trama ficcional fazem com que o fato se realize diante dos olhos do leitor, revelando por quem, quando, onde, porque e como foi realizado o assassinato do alcaide Teles. Vejamos alguns trechos:

A liteira do alcaide surgiu na praça. Parou diante da porta do palácio. O alcaide entrou na casa do governador.

Depois de longos minutos, Teles de Meneses surgiu novamente à entrada do paço. Espreguiçou-se estendendo os braços e entrou na liteira. Percorreu algumas quadras pela rua de Trás da Sé. [...].

[...] *Morte ao alcaide-mor Francisco de Teles de Meneses, áulico lambe-cú do Braço de Prata*, gritou um dos homens da emboscada. Os olhos do alcaide-mor cintilaram ao ver os encapuzados cercando a liteira. Fechou as cortinas nervoso. Os escravos mal tiveram tempo de se defender; atingidos por tiros de bacamarte caíram ao chão.

Sangue se espalhou pelas pedras e pelas roupas dos homens. Até ali tudo fora muito rápido. [...].

[...] Um dos homens retirou o capuz. [...] Antônio de Brito. [...] Por um momento tudo pareceu parar. Os homens ficaram estáticos como imagens de pedra. [...].

O alcaide-mor meteu a mão na cintura, tirou a garrucha e atirou em Brito, acertando-o no ombro. Um conspirador, com um golpe de alfanje, decepou a mão direita do alcaide.

Teles de Meneses gritou de dor e, desesperado, tentou atacar seu inimigo. Antonio de Brito foi mais rápido, cortando fundamente a garganta de Teles de Meneses com seu gadanho. O alcaide deu um gemido e caiu da liteira ao chão. Antonio de Brito abaixou-se sobre ele, golpeando-o mais uma vez, agora no peito. Agonizante, estirado na rua, sujo de lama e sangue, Teles de Meneses ainda encontrou forças para dizer. *O Braço de Prata vai me vingar*. Seu rosto tinha uma terrificante expressão de ódio e pavor. [...].

[...] O grupo afastou-se dali correndo, em direção ao colégio dos jesuítas.²⁸⁴

A despeito de que alguns relatos históricos apenas cite o envolvimento do poeta barroco entre outras pessoas importantes no assassinato, o relato construído na biografia de Pedro Calmon surpreende com detalhes que provavelmente auxiliaram Ana Miranda na sua construção mimética da história. Vejamos:

Às 10 horas da manhã de 4 de junho de 1683, oito mascarados surpreenderam Francisco Teles na rua do Colégio.

²⁸⁴ *Id.* p.26-27.

Ia na serpentina, aos ombros de dois pretos. A tiro, derrubaram os condutores; impediram o alcaide de saltar da rede desembainhando a espada; e um deles, arrancando a máscara (o tenente Antônio de Brito de Castro), bradou: matá-lo-ei de frente e com meu pulso, como cavaleiro. E vibrou-lhe o golpe mortal.

Deixaram-no agonizar e fugiram para o Colégio dos padres.²⁸⁵

Podemos observar que para o relato histórico o grau de verossimilhança parece ser superior em relação à apresentada pela narrativa do romance, onde o recurso à projeção imaginativa dá um colorido e um movimento especial a cada personagem da cena em questão. Aqui, é preciso dizer que a verossimilhança usada como recurso na narrativa histórica não é nem livre nem arbitrária como o é para a ficcional. Ou seja, na narrativa de P. Calmon o detalhamento dos fatos só se torna possível quando os documentos (cartas) consultados fornecem tal detalhamento, não há preenchimentos no enredo de fatos adicionais ou atitudes não documentadas. A projeção imaginativa se dá apenas pela ligação/amarração de fatos pesquisados. Neste sentido é que podemos dizer que a urdidura do romance *Boca do Inferno* é bem mais subjetiva, tropológica, que a da narrativa histórica construída por Pedro Calmon, afastando-se assim do modelo scottiano. Nos romances históricos românticos o relato histórico é apropriado como verdade absoluta por questões relacionadas ao ideal nacionalista do Romantismo e pelo próprio modo de conceber o histórico. O romance de Ana Miranda parece conseguir se afastar disso, já que pretende rediscutir a identidade de um escritor brasileiro, enquanto ser definido pela cultura brasileira.

Entre os três romances em foco nesta análise é, no entanto, por utilizar-se de um narrador heterodiegético que simula, falseia a voz do historiador, o que mais se aproxima do romance histórico do século XIX. Marcado pelo traço policialesco, *Boca do inferno* atualiza o conceito de romance histórico sem destituir completamente a voz do historiador. O leitor agradece! Sem esta voz o romance correria o risco de perder-se.

²⁸⁵CALMON, p.27

b) *Dias e Dias*

A obra *Dias e Dias* constrói a vida do poeta romântico, revelando detalhes da história pessoal de Gonçalves Dias. O conhecimento destes detalhes, por Feliciano, uma personagem ficcional, se dá através das cartas do poeta enviadas a seu grande amigo Alexandre Teófilo de Carvalho Leal. Trechos destas cartas, frequentemente citados no romance, criam uma ilusão de realidade, fazem o leitor esquecer-se da ficcionalidade de Feliciano e de outros personagens que têm existência apenas no romance, colocando-os no mesmo plano de existência de Alexandre Teófilo e Gonçalves Dias. Este é um romance que se diferencia do *Boca do Inferno* pelo modo de retorno nacionalista que faz e pelo amadurecimento estético e criativo.

A narrativa homodiegética se abre com Feliciano a esperar a chegada do poeta no embarcadouro, em 3 de novembro de 1864, dia do naufrágio do veleiro que trazia Gonçalves Dias de volta ao Brasil. Este é o espaço e o tempo em que a narradora se localiza para relembrar os dias e dias que passou a esperar e sonhar com o poeta romântico e nacionalista. O romantismo e o amor platônico de Feliciano saltam da poesia romântica do poeta esperado e das cartas lidas por Maria Luiza. Um ano mais nova que Gonçalves Dias, Feliciano estaria com 40 anos e traz nas mãos os “versos que Antonio escreveu para meus olhos”. Trata-se do poema “Olhos verdes”, de 1836. Segundo a narradora protagonista, o poeta escrevera os versos para ela, ainda que reconheça que seus olhos não sejam verdes.

Assim, o histórico e o ficcional começam a se cruzar nesta introdução que apresenta clara intenção memorialística de uma voz ficcional romântica que se apropria do histórico. Os capítulos curtos que se assemelham à estrutura do diário tratam de dias passados que seguem o fluxo da memória. Feliciano é uma espécie de Sherazade a relatar um episódio após o outro intercalando história e poesia, prendendo o leitor às suas reflexões. A fonte histórica de Feliciano é Maria Luiza, esposa de Alexandre Teófilo, grande amigo a quem o poeta escreveu cartas e confidências. A confiabilidade da fonte é garantida pela narradora, já no primeiro capítulo “Verdes equívocos”, que diz:

Quando Maria Luiza diz algo sobre Antonio é preciso levar em conta porque ela lê as cartas que Antônio escreve para Alexandre Teófilo que é com certeza o melhor amigo de Antônio e seu confidente, Maria Luiza até mesmo mostra-me as cartas de Antonio, muito sinceros, os homens costumam abrir seu coração aos outros homens de uma forma como nunca o fazem para as mulheres e Antonio confessa a Alexandre Teófilo coisas que jamais confessaria a outra pessoa, [...] ²⁸⁶

Assim, a indicação e garantia da fonte de informação imbui a narradora de responsabilidade, mas o seu caráter sonhador e romântico propõe a desconfiança à interpretação das cartas e principalmente dos poemas, visto que toma para si um sentimento e cuidado em relação ao poeta que a leva ao devaneio. Entre Maria Luiza e Feliciano institui-se uma relação entre o ficcional e o histórico, entre o sonho e a realidade numa narrativa leve, porém fortemente compromissada com textos e documentos históricos, que prende o leitor em parágrafos longos com preferência para o uso da vírgula em lugar do ponto final, o que proporciona maior fluidez ao narrado.

Maria Luíza é, na definição de Walter Mignolo, ²⁸⁷ personagem que migra da história para a narrativa ficcional, ou seja, muda de um mundo onde o reconhecemos como existente para um mundo possível e se relaciona com “entidades nativas” ²⁸⁸ como Feliciano, que não conhecemos antes do romance. É como se o estatuto histórico das “entidades imigrantes” dessem às “entidades nativas” a possibilidade de verificação que elas não têm e também as “entidades nativas” dessem às “entidades imigrantes” a possibilidade de serem nativas.

O que diferencia Maria Luíza de Feliciano é justamente a sua localização numa narrativa referencial de caráter histórico. Feliciano traz no nome uma referência possível ao nome da autora, ao mesmo tempo em que contrasta, de certa forma, com os desencontros amorosos da vida da personagem. É, sem dúvida, um indício de um caráter poético, que beira o patético, e do traço irônico do romance, ou seja, um

²⁸⁶MIRANDA, p. 17

²⁸⁷PARSON. Apud MIGNOLO, W. Lógica das diferenças, política das semelhanças. In: AGUIAR, F. e CHIAPPINI, L. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 125.

²⁸⁸MIGNOLO, p.125.

indício do exercício de criação, da inventividade. Estes dois tipos elementares, o apropriado e o criado; unem-se num mundo de ficcionalidade que é o romance desde muito antes de Scott, porém foi com ele que personagens-tipo começaram a ser construídas a partir de sua participação ativa ou passiva nos momentos históricos específicos.

Deste modo, as personagens imigrantes ou apropriadas da história ou de qualquer outro texto passam a ter em si tanto o traço da historicidade quanto o da ficcionalidade, assim como as personagens inventadas ganham certo traço histórico por se relacionarem ficcionalmente com aspectos ou personagens imigrantes da narrativa histórica.

A diluição do discurso histórico atinge, nesta obra, um grau maior e a homogeneidade parece ter boa responsabilidade nisso, já que um eu ficcional faz confidências ao leitor entrelaçando as confidências de Gonçalves Dias e apresenta, no mesmo plano, informações biográficas documentais e ficcionais. O tempo e o espaço de um é o mesmo tempo e espaço do outro e Feliciano marca esta coexistência em trechos como

O tempo de nosso nascimento, Antônio em 1823 e eu em 1824, foi conturbado. Caxias já era uma comarca próspera, os portugueses desde muito antigamente tinham se estabelecido lá para negócios de comércio, retalho, exportação, eles animavam a economia, tinham cargos políticos, controlavam os negócios públicos [...].²⁸⁹

O que os diferencia são os posicionamentos de gênero e sociais, ele um descendente de português comerciante e ela filha de um ex-combatente pela independência do Brasil, na revolução comandada pelo major Fidié, que lutava por manter a comarca sob o domínio da coroa portuguesa. Assim, confirma-se a inimizade entre as famílias de Antônio e Feliciano que lembra o drama de Shakespeare, mas ao qual não se dá grande importância no desenvolvimento da narrativa, pois a impossibilidade dos laços amorosos é marcada pela ausência e pela distância física do poeta em relação à narradora apaixonada.

²⁸⁹MIRANDA, Ana. *Dias e Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.34.

Os cruzamentos dos dados biográficos da personagem narradora com os do poeta dão-se quase sempre no plano simbólico. A criação de sabiás pelo pai pode fazer parte dos seus “Verdes equívocos”, ou podem ser lidos como a concretização dos versos da “Canção do exílio” simplesmente. Tendo o poema sido escrito para ela ou não, a presença dos sabiás engaiolados, porém cantantes, simbolizam um ideal nacionalista de cultivo e valorização do que é próprio da nossa terra. Por outro lado, há crítica quando da descrição do método da caça ao sabiá, pois a família nacional, ou do sabiá, é engaiolada e a mãe é mantida até o crescimento dos filhotes, depois deixa-se que ela morra de tristeza e de saudade da prole. Esta a metáfora do nacionalismo romântico que preza a pureza e a originalidade, longe de influências portuguesas ou de qualquer outra nacionalidade, como a matar a pátria-mãe. Os sabiás são os poetas a cantar a terra brasileira que recorrem aos ensinamentos da pátria-mãe e isso o faz também Gonçalves Dias. Enquanto no romance *Boca do inferno*, Gregório de Matos, no século XVII, revoltava-se com as atitudes subservientes do Brasil em relação a Portugal, vivendo uma relação de amor e ódio com as duas pátrias, mas sendo ainda um sabiá em liberdade, Gonçalves Dias, no oitocentos, luta pela afirmação da identidade brasileira diante da pátria-mãe. Para isso é preciso superar a perda e suportar as limitações da gaiola nacionalista.

A presença do narratário é discreta e aparece em reflexões da narradora sobre episódios históricos como, por exemplo, quando fala da repercussão da independência em Caxias. Segundo Feliciano, “pouca gente de Caxias quis aderir aos nacionalistas”, pela maior proximidade em relação ao reino e pela lealdade “as pessoas tomavam como ofensa o que um filho fizera ao pai e à pátria porque dom Pedro era filho de dom João e de Portugal, como poderia alguém apoiar um filho desnaturado?”²⁹⁰ Por trás deste discurso antinacionalista de Feliciano está “a fala do bispo do Joaquim de Nazaré”, que confirmava esses sentimentos.

O narratário é levado à reflexão histórica por Feliciano, que apresenta o ponto de vista dos portugueses de Caxias em relação à Independência do Brasil e também

²⁹⁰*Id.* p. 36.

o de brasileiros como seu pai, que lutou contra os revoltosos comandados por Fidié e mais tarde tornou-se caçador e adestrador de sabiás. Uma leitura que pode ser entendida como crítica ou como mera constatação das veias ideológicas do nacionalismo romântico instaurado após a proclamação da Independência do país. A possibilidade da interpretação dupla propõe, sutilmente, reflexão ao narratário que pode ou não alcançar a intenção irônica ²⁹¹ da narrativa. A presença do leitor no romance torna-se importante, já que dele depende a completa realização do fazer literário. Portanto, não sendo a metáfora do sabiá e do caçador de sabiás compreendida, o romance se realiza sem o traço irônico, restando ao leitor inexperiente uma narrativa que seria considerada pelo leitor modelo com muito açúcar e pouco sal. No entanto, ao que nos parece, convence a ambos enquanto realização ficcional que se apropria do histórico.

c) *A última quimera* ²⁹²

O mundo narrado se organiza a partir de um narrador-personagem que revela sua paixão por tudo que está relacionado a Augusto dos Anjos, principalmente por sua poesia e sua esposa, Ester Fialho. Estável financeiramente, boêmio, vive com uma espécie de Dama das Camélias (Camila) tísica “sem regeneração porque não houve pecado.” ²⁹³ Este narrador guarda sua produção poética, como se escondesse o seu eu, que o consagrará “Príncipe dos Poetas” após a morte de Olavo Bilac e após o reconhecimento da obra de Augusto dos Anjos. O narrador testemunha a vida de Augusto, pois diz ser seu amigo de infância, e constrói uma narrativa na qual Olavo Bilac, poeta louvado pela crítica da época, é o contraponto para a discussão sobre o reconhecimento ou o não reconhecimento da poesia augustiana desde a sua primeira edição. Enquanto a narrativa parece reclamar um olhar mais

²⁹¹Utilizo o termo ironia segundo definição de Linda Hutcheon. A análise sobre este recurso se dará em momento oportuno.

²⁹²Destacamos aqui a importância, para estas análises, da dissertação (mestrado em Letras) desenvolvida pela professora Dr^a. Rosana A. Harmuch sobre o mesmo romance, intitulada *A última quimera entre a ficção e a história*. Apresentada no Setor de Ciências humanas, Letras e Artes, UFPR, Curitiba, 1997.

²⁹³MIRANDA, Ana. *A última quimera*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 90

cuidadoso aos novos poetas, a figura do narrador anônimo, que será eleito “Príncipe dos Poetas” no final do romance, mostra que grandes e louvados poetas de hoje poderão ser anônimos no futuro. Assim, há um percurso no romance que pode nos levar a refletir sobre o processo de formação do cânone e esta reflexão está posta pelo modo de construção da narrativa.

O narrador-personagem, não nominado, revela-se como uma das poucas amizades de Augusto dos Anjos e é pelas suas recordações que o leitor conhece a vida do poeta. O conflito existencial de Augusto dos Anjos, que contrasta o material e o essencial, parece coexistir no narrador e fazer dele uma representação da mesma busca pelo “tudo-nada” da produção augustiana.

O narrador é, neste sentido, síntese e antítese do processo vivido pelo poeta de “Versos íntimos”. Síntese porque conhece, ambiciona e esteve próximo, como uma sombra, da vida de Augusto dos Anjos, e antítese, porque alcança o reconhecimento acadêmico buscado por Augusto, aproximando-se de Olavo Bilac, contraponto maior da figura de Augusto dos Anjos no romance.

O discurso do narrador, tão angustiado quanto o poeta Augusto dos Anjos, é composto por apropriações: textos biográficos ²⁹⁴ e cartas enviadas por Augusto à sua mãe, D. Córdula; relatos históricos sobre a revolta da chibata, o governo de Hermes da Fonseca e sobre o impacto da chamada modernidade no Rio de Janeiro; versos do poeta. A partir deste arranjo narrativo, o leitor é levado a pensar sobre a sociedade intelectual da época e, por extensão, sobre a de hoje.

A opção pela homodiegese é por si uma forma de distanciar a voz narrativa da voz do historiador, tão comum nos romances do século XIX. Porém o caráter testemunhal recupera de certa forma a historicidade. A relação próxima do narrador com Augusto dos Anjos é uma garantia da veracidade do narrado. Assim, ele diz:

Augusto me deu diversas notícias familiares. Ele estava a par de tudo o que se passava na Paraíba – agitação política, movimento armado no sertão, terras invadidas, armazéns saqueados pelas hordas famintas, cangaceirismo por todos os lados, as brigas de Joque, que ainda era

²⁹⁴Em outro momento demonstraremos de forma ampliada as apropriações discursivas presentes no romance e a biografia a ser utilizada será a de Francisco de Assis Barbosa, publicada na 35ª edição do *Eu e outras poesias* (1983) que reproduz desde a 31ª edição (1971) o “Elogio a Augusto dos Anjos” por Orris Soares.

presidente da província – pois de poucos em poucos dias recebia cartas de Dona Mocinha.²⁹⁵

As cartas de Dona Mocinha, como era chamada Dona Córdula de Carvalho Rodrigues dos Anjos, são material de grande valia para a construção do romance e o narrador mostra-se diante da leitura destas um íntimo amigo de infância. Após a apresentação da carta, como se a tivesse nas mãos, o narrador diz:

Sim, eu me lembrava de todos aqueles personagens, embora os nomes recriassem pessoas distantes, imateriais, como se estivessem todas mortas, às quais eu podia ver apenas através de uma espessa neblina. Para Augusto, ao contrário, era como se estivessem ao seu lado, em carne e osso, respirando e falando. Ele vivia voltado para o seu passado.²⁹⁶

A distância entre o tempo narrado (1914 – 1928) e o tempo em que se constrói a narrativa (1928) revela a posição temporal do narrador que claramente volta-se para o passado através da memória documental, bem diferente do poeta que volta para o seu passado pela memória pessoal. A lembrança da infância, no capítulo seguinte, é feita por Augusto e narrada pelo amigo, portanto vê-se uma construção sobre documentos da história biográfica de Augusto e não do narrador especificamente, seja ele ficcional ou histórico. O narrador parece incluir-se na história do poeta como tantas outras personagens, apesar da amizade íntima.

Em alguns momentos a atitude reflexiva do narrador revela a presença de um narratário que ouve suas perguntas e tentativas de respostas aos enigmas impostos pela personalidade de Augusto. Isto se dá em trechos como “disse-me Augusto numa noite que seu maior prazer, seu Nirvana, seria trocar sua forma humana pela imortalidade das idéias. Falava sobre o prazer da morte?”²⁹⁷ A questão, aparentemente dirigida ao leitor implícito, não é respondida e a reflexão de Augusto segue adequando-se mais aos ideais pós-modernos do que àqueles que fervilhavam na mentalidade moderna de Augusto. O narrador diz que Augusto dos Anjos

²⁹⁵MIRANDA, p. 19

²⁹⁶MIRANDA, p. 20

²⁹⁷*Id.*, p. 200.

Acreditava que todas as fórmulas do intelecto humano eram inadequadas para expressar a paradoxal verdade, acima de nossa compreensão. Ao mesmo tempo que tentava explicar o universo, aceitava sua origem indecifrável. Acreditava e simultaneamente refutava suas próprias crenças, eram ‘feitiços mórbidos da ignorância’.²⁹⁸

E a seguir complementa: “Tudo existe e se desvanece, tudo é suave e duro, tudo é claro e escuro, tudo é falso e verdadeiro.”²⁹⁹ Marshal Berman traduziu isso com a frase “Tudo que é sólido desmancha no ar”, referindo-se aos ideais modernistas, e isso parece continuar valendo para os pós-modernistas, que agora sabem que o que era sólido tornou-se líquido, mas não desapareceu. Nada se perde tudo se transforma.

1.5 CRONOTOPOS: TEMPORALIZAÇÃO E ESPACIALIZAÇÃO

Os romances históricos que evocam a vida de algum personagem público ou fatos históricos muito conhecidos em geral apresentam uma cronologia pré-determinada pela historiografia. A ordem dos acontecimentos não é alterada pela narrativa romanesca, mas pode ocorrer que a organização narrativa seja. Esta organização depende diretamente do grau de distanciamento temporal entre o narrador/enunciador e o narrado/enunciado.

Segundo Fernández Prieto, numa narrativa heterodiegética o presente do narrador/enunciador coincide com o presente dos leitores diante do passado histórico e isto é o que geralmente ocorre no romance histórico romântico. Em *Boca do inferno*, no entanto, a voz narrativa marca sua duplicidade pela alternância do tempo verbal. Assim, para os acontecimentos relacionados ao assassinato do alcaide Teles de Meneses, ocorrido em 1683, conforme informação historiográfica, utiliza-se o pretérito perfeito e o narrador se mostra mais próximo do tempo narrado. Já para as analepses, sejam estas feitas pelo narrador ou por personagens, o tempo

²⁹⁸*Id.*, p. 201.

²⁹⁹BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A Aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

verbal é o pretérito imperfeito, que distancia o narrador do tempo narrado. As analepses serão responsáveis ainda pelo ritmo da narrativa e marcam o aspecto didático do romance, na medida em que são retornos no tempo da história para explicar a situação presente (1682). Isto ocorre principalmente em relação a Gregório de Matos e ao Padre Vieira, personalidades marcantes tanto para o episódio histórico narrado, quanto para a expressão de um momento histórico literário no Brasil.

Enquanto narrativa biográfica, no entanto, o romance não poderia apresentar um desfecho amarrado ao episódio do crime apenas. Assim, um epílogo se fez necessário para apresentar o desfecho pessoal de cada personagem, independente de sua origem ser historiográfica ou ficcional. Temos neste epílogo uma aceleração do tempo que se dá pela síntese dos últimos anos de vida de cada um. A narrativa relacionada ao episódio do crime encerra-se com a destituição do governador Antônio de Meneses do cargo, portanto em 1683, e é a partir daí que no “Epílogo” se narra o destino das personagens. Serão 313 páginas para apresentar o crime e seus personagens centrais, focalizando Gregório de Matos, e apenas 10 para o resto de suas vidas. Aqui o narrador melhor se apresenta como voz autoral, pela coincidência com o tempo do leitor. Distancia-se de 1683 e narra como quem olha para um passado acabado que se prolonga em direção ao futuro, como vemos no último parágrafo do livro:

A CIDADE DA Bahia cresceu, modificou-se. Mas haveria de ser para sempre um cenário de prazer e pecado, que encantava a todos os que nela viviam ou a visitavam, fossem seres humanos, anjos ou demônios. Não deixaria de ser, nunca, a cidade onde viveu o Boca do Inferno.³⁰⁰

Há, no trecho acima, certa inversão discursiva em relação ao desfecho que é próprio da fábula em que o sempre e o nunca são bastante comuns. O encanto dá-se pela convivência de anjos e demônios, do prazer e do pecado, fazendo permanecer, no espaço e no tempo, a duplicidade característica das discussões barrocas, de

³⁰⁰MIRANDA, Ana. *Boca do inferno*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.326.

Gregório de Matos e, em síntese, do homem. Paradoxalmente convivem, no final do romance, o velho e o novo, o passado no presente.

Nos outros dois romances temos narrativas construídas pela homodiegeese e, portanto, os narradores situam-se em um presente temporalmente limitado, a partir do qual evocam episódios de sua biografia, transformando a temporalidade histórica em vivência pessoal. Tanto em *A última quimera* quanto em *Dias e dias* os narradores apresentam-se como participantes, próximos ou não, da vivência dos poetas biografados, porém de modos diversos. No romance sobre Augusto dos Anjos, o narrador tem acesso direto aos documentos e narra a partir de um tempo 14 anos posterior à morte do poeta (1928), enquanto em *Dias e Dias* a narradora tem acesso às cartas e informações através de Maria Luíza e narra sua biografia a partir do dia da morte de Gonçalves Dias (1864).

O ponto de partida das narrativas se diferencia no sentido de que a vida de Gregório de Matos é marcada pela possível participação num crime político, a de Augusto dos Anjos inicia-se pelo dia de sua morte e a de Gonçalves Dias pela data do primeiro poema.

Temos, deste modo, três romances com motivações diversas para o desenvolvimento do enredo e modos diversos de desenvolvimento temporal. Gregório está relacionado ao seu tempo-espço pela história social e política da Bahia, Augusto pela história individual de luta por reconhecimento literário e Gonçalves Dias pela consciência romântica nacionalista.

Os dois últimos são rememorativos e o presente do narrador não coincide com o do leitor. Ao contrário, a proximidade dos narradores ao tempo do narrado justifica o anacronismo estilístico que em *Boca do Inferno* parecia soar estranho que um narrador heterodiegético, por vezes tão próximo do historiador, retratasse tão fielmente a linguagem seiscentista das personagens. O estranhamento, no entanto, é parte de toda criação ficcional.

Isto pode ser explicado pela opinião de Fernández Prieto quando diz que

La configuración del orden temporal en el discurso de la novela histórica viene determinada por el nivel semántico-ideológico, en conexión directa

con los planteamientos del autor implícito sobre la evolución del hombre, el concepto de progreso y de cambio, la interacción del tiempo externo, superficial, histórico, con el tiempo interno, profundo, tradicional, y la actitud ante el orden convencional establecido por la historiografía.³⁰¹

Assim, a narrativa basicamente linear do romance histórico romântico segue o modelo tradicional das novelas de cavalaria, nas quais os anacronismos estão, sobretudo, a serviço da intriga e da criação de efeitos de surpresa nos leitores. No entanto, na narrativa do romance *Boca do inferno* ocorre interferência dos apontamentos e reflexões do narrador, a respeito de momentos históricos anteriores ao momento específico da intriga, rompendo com a ordem cronológica estabelecida pela historiografia. Além disso, a história de Gregório de Matos é também a história da colônia em perspectiva especificamente localizada. É um olhar do geral a partir do regional, do coletivo a partir do individual, do ambiente sócio-político a partir de um fato. Deste modo, o leitor que entra no romance pelo enredo policialesco, entranha-se no biográfico e encontra o histórico em ambos, através do tempo ficcional que possibilita um acesso ao passado pela inventividade e pelo imaginário.

Nos romances *A última quimera* e *Dias e dias*, a linearidade é substituída pelo tempo da memória que atua em dois níveis narrativos, realizando um relato marcado por dias e horas que se definem muitas vezes apenas no referencial histórico, a partir do qual, mediante o uso de analepses, se alarga a linha temporal diegética até o passado. Assim, quando o amigo de Augusto relata “hoje abro o *jornal do commercio* e leio que o livro de Augusto foi reeditado e, para surpresa de todos, a tiragem de três mil exemplares esgotou-se em quatro dias”,³⁰² este “hoje” só pode ser especificado se recorremos à biografia do poeta, que nos informa tratar-se da terceira edição do *Eu*, que ocorreu em 1928. Além disso, o “hoje” marca a distância temporal do narrador em relação ao que foi narrado até então, desde 12 de janeiro de 1914, dia da morte de Augusto dos Anjos. Tudo o que foi narrado antes de 1928 torna-se trabalho da memória.

³⁰¹FERNÁNDEZ PRIETO, p. 213.

³⁰²MIRANDA, *Ibid.* p.314.

1.6 ESPACIALIZAÇÃO

Os romances em análise apresentam poucas pausas descritivas de ambientes e cidades onde residem os poetas Gregório de Matos, Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias. Isto deve-se, no entanto, ao fato de o narrador prender-se aos acontecimentos históricos que contextualizam a vida dos poetas, caracterizando uma instância espacial no sentido de ambientação política, social e religiosa do Brasil que se formava desde o seu descobrimento. Assim, onde parece faltar a “cor local” sobram descrições do aspecto histórico e ideológico do país, demonstrando que o espaço do romance se relaciona menos com a ação e mais com as questões temporais da narrativa. A biografia dos poetas surge em paralelo com as condições históricas do país, como a inseri-los num contexto social amplo e significativo, ressaltando a importância dos mesmos enquanto representantes de uma nacionalidade e de ideais diversos de nacionalismo literário ³⁰³.

Segundo Fernández Prieto, “el narrador de la novela histórica debe crear un mundo ficcional e debe amueblarlo de manera que provoque el efecto de un mundo (un espacio) histórico.” ³⁰⁴ As descrições de lugares, objetos, ambientes são, para a pesquisadora, essenciais para se recuperar a temporalidade do passado vivido e funcionam como mecanismos de ativação da memória do leitor. No romance *Boca do Inferno*, essas descrições aparecem em quantidade maior que nos outros dois romances, pois a cidade da Bahia é o elemento definidor do caráter do poeta Barroco. O espaço neste romance ganha proporção de personagem e é o elemento pelo qual o romance começa e termina. E apesar de a morte ser o fim histórico de todas as personagens, a cidade permanece como um símbolo da continuidade da história, sendo apresentada na primeira e na última página. Assim, na primeira página narra-se:

A cidade fora edificada na extremidade interna meridional da península, a treze graus de latitude sul e quarenta e dois graus de longitude oeste, no

³⁰³Esta questão será desenvolvida em momento oportuno.

³⁰⁴FERNÁNDEZ PRIETO, p.214

litoral do Brasil. Ficava diante de uma enseada larga e limpa que lhe deu o nome: Bahia.³⁰⁵

Na última página, o trecho já citado anuncia que a cidade “não deixaria de ser, nunca a cidade onde viveu o Boca do Inferno”, apesar de crescer e modificar-se. A descrição objetiva, geográfica e cenográfica, do início contrasta com a reflexão subjetiva, que dá aspecto quase lendário à cidade do epílogo. A importância da cidade no romance é dada pela freqüente referência a ela nos poemas de Gregório que são influência definitiva na construção narrativa. Isto irá ocorrer na construção narrativa dos outros dois romances também e parece justificar o tipo de relação dos poetas com o espaço da narrativa de cada romance.

Gregório de Matos possui uma relação intensa de amor e ódio com a Bahia, ao mesmo tempo reclama certa autonomia política e exalta a cultura popular, critica a forma de crescimento desgovernado da cidade que “Não é mais a Bahia. Antigamente havia muito respeito. Hoje, até dentro da praça, nas barbas da infantaria, nas bochechas dos granachas, na frente da força fazem assaltos à vista.”³⁰⁶ São comuns as referências aos becos da cidade, porém sem descrevê-los, senão pelos tipos humanos que os freqüentavam. É, sem dúvida, um olhar atento que observa a população a movimentar-se pelos cantos da cidade, construindo-a mais pelos aspectos humanos e da cultura local do que pela aparência concreta.

O Rio de Janeiro para Augusto dos Anjos é um espaço de refúgio e de busca, assim como para muitos artistas e escritores seus contemporâneos. A cidade onde os jovens da época de Augusto buscavam a “glória cosmopolitana” é descrita no romance como o lugar

onde corria o sangue do país, onde viviam os poetas famosos, as cocotes, as tinatatis, os políticos que decidiam, as francesas e inglesas, os grandes bailes do Rio eram imitados na província, todo o país copiava o comportamento dos homens fluminenses, os duelos dos boêmios no Rio se multiplicavam pelo interior, as novidades femininas eram ditadas pelo Rio de Janeiro, disputavam-se avidamente os jornais fluminenses nas estações de trem ao longo de todas as linhas [...]. A violenta política local

³⁰⁵MIRANDA, *Ibid.* p. 11

³⁰⁶*Id.*, *Ibid.* p.13.

(das províncias) não nos satisfazia, queríamos estar próximos da descontraída cidade onde tudo se decidia.³⁰⁷

Esta cidade, no entanto, rejeitou Augusto negando-lhe trabalho e reconhecimento. Leopoldina foi seu próximo destino e a descrição objetiva da “cidadezinha aprazível” e bucólica contrasta com o Rio de Janeiro, movimentada e alegre, já que segundo o narrador,

A pessoa precisa ter um caráter especial para morar num lugar como esse. Primeiro, não pode gostar da solidão, a solidão é algo que só encontramos nos desertos, nas cavernas, nas grandes cidades; depois, não pode gostar de sonhar, pois se sonhar acaba indo embora daqui.³⁰⁸

No entanto, durante o cortejo de Augusto, enquanto o narrador observa as ruas da cidade, ressoam-lhe os sentimentos de tristeza de Augusto “por ter sido rejeitado em sua terra natal e, depois, no Rio de Janeiro, cidade que escolheu e que o fez experimentar apenas amargura, melancolia, desespero. Leopoldina não foi escolhida por Augusto; a cidade o escolheu.”³⁰⁹

Assim, finaliza-se a relação entre a vida de Augusto dos Anjos e as cidades por onde passou. A Paraíba, “madrasta monstruosa enxotadora de seus filhos”;³¹⁰ o Rio de Janeiro, “espécie de sereia falaciosa”,³¹¹ e Leopoldina, cidade bucólica, são espaços que marcam etapas da vida de Augusto dos Anjos e marcam a trajetória agônica do poeta em busca da publicação e do reconhecimento literário de sua obra poética, o *Eu*. Assim, a cidade da Paraíba representa o mal necessário para obrigá-lo a ir em busca da realização do sonho, o Rio de Janeiro representa a angústia de uma luta que parece perdida e Leopoldina, o acolhimento e a paz espiritual que se reconhece na morte ou na imortalidade. Apenas na morte o ser e/ou a obra de Augusto dos Anjos se completam e vivem plenamente. As cidades de Augusto são, portanto, apresentadas como um lugar para nascer e se formar, um lugar para viver

³⁰⁷MIRANDA, Ana. *A última quimera*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.116.

³⁰⁸*Id, Ibid* p.180.

³⁰⁹*Id. Ibid.*, p.188.

³¹⁰*Id. Ibid.*, p. 112

³¹¹*Id. Ibid.*, p. 33.

e “toda vida é dolorosa”, ³¹² e um lugar para morrer. Isto sintetiza o que seria o conceito de destino do poeta que o confundia com o significado búdico da própria vida, e o narrador, conhecedor da biografia do poeta, o adota em sua construção narrativa.

As descrições presentes na narrativa demonstram, portanto, a preocupação principal do autor implícito com a ambientação histórica pelo viés espacial que revela o temporal. São os endereços de Augusto que fazem a relação com o tempo da narrativa histórica e isto está presente nas cartas a que tem acesso o narrador. A localização espacial do poeta é, não raro, o que revela o quando ocorrem os fatos. Assim, quando Augusto “morava na Aristides Lobo, 23, uma pensão modesta, com jardim na frente e um amplo quintal onde se podiam colher framboesas”, ³¹³ foi nomeado diretor do Grupo Escolar de Leopoldina, “a viagem será no dia 22 de junho.” ³¹⁴ Sabemos pelo relato biográfico de Francisco de Assis Barbosa que o fato se deu em 1911, assim, é pelo dado histórico exterior que se completa a relação tempo-espço no romance.

Em *Dias e dias* se abre com espaço e tempo bem demarcados pela personagem narradora que diz:

Logo que soube da chegada de Antonio no dia 3 de novembro, no *Ville de Boulogne*, viajei para São Luís e aqui estou, esperando no embarcadouro a chegada do velho Brigue francês que partiu do Le Havre, e há dias e dias sinto o meu coração como um sabiá na gaiola com a porta aberta, tenho vontade de girar, girar até ficar tonta e cair no chão, como eu fazia quando era menina. ³¹⁵

A descrição do embarcadouro, no entanto, só virá na última página, antes do Epílogo narrado por outro narrador, agora uma voz heterodiegética. Feliciano narra:

sento no muro, cai uma chuva, ninguém no embarcadouro, só um bando de cachorros olhando-me curiosos, e os leões de pedra do palácio lá longe parecem mexer-se, frios canhões, as ruas vazias da vila, as nuvens, eu aqui na lembrança dos ventos batida, sinto-me tão sozinha[...]. ³¹⁶

³¹²*Id. Ibid.*, p.199.

³¹³*Id. Ibid.*, p.133

³¹⁴*Id.*, *ibid.* p. 133

³¹⁵MIRANDA, Ana. *Dias e Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.15

³¹⁶*Id. ibid.*, p. 234

Este espaço do presente em que ocorre toda a rememoração é o que dá o tom saudosista ao narrado. Os cachorros curiosos e os “leões de pedra” são participantes únicos deste cenário. Os “frios canhões” sem a função de outrora, tornam-se símbolo, monumento histórico daquele lugar, palco de batalhas sangrentas em prol da independência nacional. O espaço no romance será Caxias, cidade em que nascera o poeta romântico, e será descrita quase sempre pelo aspecto social e político, relacionando o nacionalismo da poesia romântica de Gonçalves Dias com a formação da população local e seus ideais nacionalistas ou de fidelidade à coroa portuguesa. Assim, ao tratar da origem do poeta de Caxias Feliciano nos informa que

Caxias era mesmo lugar de negros escravos e índios, índios bravos e índios mansos das nações aponegi-crans e macame-crans, que papai chamava de índios carauus, eu via os índios mansos que vinham à vila negociar, ia à janela, atraída pelos gritos que já conhecia.³¹⁷

Mesmo sabendo que Gonçalves Dias nascera a catorze léguas de Caxias, Feliciano descreve o contexto histórico da cidade onde a família fixou residência. Assim, explica que a prosperidade da comarca dava-se à presença dos portugueses e que pouco antes de 1824, ano do seu nascimento,

começou um tempo de pobreza, o negócio do algodão estava esboroado porque o algodão não tinha mais lugar no comércio entre os países e muitos fazendeiros daqui tinham medo de cair na miséria, faziam juntas na igreja, murmuravam na Câmara, coçavam a cabeça, aqui se ouvia falar todo o tempo de insurgentes, movimentos nacionalistas em que conspiravam contra o rei, mas os portugueses de Caxias adoravam dom João e resistiam ao Império Independente.³¹⁸

Assim, vemos formar-se pelas descrições do ambiente político e social da comarca a base fundamental para o posicionamento nacionalista de Gonçalves Dias, ainda que sua presença seja como a de um *flâneur*. O poeta se faz presente por seus ideais poéticos expressos em seus versos, freqüentemente citados pela narradora.

³¹⁷*Id. Ibid*, p. 26

³¹⁸*Id. ibid.*, p.34

Quando Antonio viaja para Coimbra, Feliciano leva ao extremo a descrição do sentimento de perda e de solidão, transferindo seus sentimentos à comarca perguntando “o que seria daquela comarca erma, solitária ao pé do monte, sem a presença de Antonio?”³¹⁹e, em seguida, “Caxias esvaziou-se de repente, as ruas ficaram desertas, as montanhas mais longínquas, indefiníveis, o céu mais árido, as nuvens mais esgarçadas, eu tinha a impressão de que as matas estavam secas e as flores amarelas do pau-d’arco, pálidas.”³²⁰ Sem Gonçalves perde-se a “cor local” das descrições românticas.

Podemos observar, portanto, que a ambientação da narrativa de *Dias e Dias* dá-se pelo retrato ideológico do Romantismo presente na linguagem poética de Feliciano, enquanto apropriação do estilo e de alguns versos do poeta, e no contexto sócio-político da comarca de Caxias.

A construção da espacialização nos três romances dá-se pela caracterização histórica das cidades por onde passaram os poetas, mas a relação de cada um deles com estes espaços modifica-se de acordo com o modo de expressão literária que representam.

1.7 ENFIM, ONDAS DIVERSAS

Com as análises sobre os romances de Ana Miranda, considerando os aspectos da modalização, temporalização e espacialização na construção narrativa, sugeridos por Fernández Prieto, constatamos a presença da preocupação da autora em relacionar as informações históricas ao seu caráter documental, porém privilegiando aspectos da formação sócio-cultural dos poetas e, por extensão de seus cronotopos, do que aspectos factuais. De acordo com o que vemos em grande parte da produção de ficção histórica pós-moderna, os romances revelam narradores para quem o débito com a história tornou-se uma necessidade de fazer reviver e repensar o já dito pelo discurso histórico.

³¹⁹*Id. ibid.*, p. 91

³²⁰*Id. Ibid.*, p.91

Este repensar a partir de proposições críticas feitas através, principalmente, da citação, da paródia e da ironia os distancia dos romances históricos românticos e isto está demonstrado pelo posicionamento do autor, implícito ou real, diante do material histórico. Parece-nos que este autor vem questionar um sentido histórico pré-existente para propor a pluralidade interpretativa. Nem mesmo a opção pela heterodiegese, no *Boca do inferno*, reafirma a preocupação com uma verdade histórica que não se permite transgredir, senão pela intenção de transgredi-la através de algumas estratégias narrativas. Parece-nos que estes romances vêm nos reafirmar que todo romance histórico revela o posicionamento do autor sobre o conceito de história e, mais do que isso, revela também o grau de intimidade deste autor com os elementos ficcionais.

Fica claro, portanto, que a autora alcança, nos três romances, a realização literária com três traços distintos, fundamentados na apropriação estilística, textual e discursiva dos poetas. Os recursos ficcionais utilizados respondem bem ao caráter inventivo tanto quanto ao histórico, revisitando poeticamente a memória dos poetas e o momento literário de cada um deles. Talvez haja, neste ato, uma busca pela refiguração de um nacionalismo re-emergente, discussão aguda que reservamos para outro momento.

2 O CÂNONE REVISITADO

O plano histórico, nas obras de Ana Miranda, é quase sempre narrado através do modo biográfico. Isto se dá mais claramente em *Boca do Inferno*, *A última quimera* e *Dias e Dias*, nos quais justamente os biografados são autores canônicos da Literatura Brasileira (Gregório de Matos, Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias). Estes romances trazem uma discussão que se origina no posicionamento histórico dos poetas, passa por suas individualidades (sua história pessoal) e alcança a crítica literária canonizadora. Discutem tanto questões estruturais relacionadas à narrativa quanto questões temáticas, relacionadas à história, à literatura brasileira e à formação do cânone.

Assim, no processo de interpretar ficcionalmente o passado, em *Boca do Inferno*, *A última quimera* e *Dias e Dias*, Ana Miranda recria a vida e o estilo dos poetas Gregório de Matos, Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias, oportunizando uma leitura não só do canônico, mas também de vários acontecimentos da história do Brasil, articulando-os no espaço da linguagem. A refiguração paradoxal dos poetas enquanto canônicos marginalizados, expoentes nordestinos da literatura brasileira em busca do reconhecimento de seu árduo trabalho de criação e até mesmo da sobrevivência digna, parece ser resultante de um jogo de ironias que acontece tanto no plano estrutural quanto no plano verbal dos romances.

No romance “*Boca do Inferno*”, temos um Gregório de Matos visto por suas três faces apontadas pela crítica: o artista (satírico), o sacro e o fescenino. “O sacro é o mais diluído, enquanto os outros dois são explorados através de circunstâncias biográficas e da produção textual.”³²¹ Gôngora y Argote é o seu ideal literário sempre evocado, enquanto o padre Vieira está próximo e atua como companheiro político. O desajuste de Gregório de Matos no romance (como artista e como indivíduo social) é causado pelo ambiente social em que se insere: a cidade da Bahia no período colonial.

³²¹WEINHARDT, Marilene. Quando a história literária vira ficção. In: _____ et al. *Declínio da arte ascensão da cultura*. Letras Contemporâneas e ABRALIC, Santa Catarina, 1998. p. 106.

O artista Gregório de Matos, justamente por não estar no parâmetro de Gôngora y Argote ou de outros poetas estrangeiros, pode desenvolver temas genuinamente brasileiros, ainda que sob forte influência do estilo barroco europeu. Comparando e referindo-se à literatura européia, Gregório de Matos apresenta-se pessimista em relação a sua obra. Este pessimismo é justificável pela dependência cultural e política do país em que vivia, porém vê-se na personagem do romance um misto da cultura local e estrangeira e, portanto, constitui-se nele um iniciador, talvez prematuro, do processo de formação da literatura brasileira.³²²

No entanto, é preciso ressaltar que, de modo algum, a autora do romance quer fazer de Gregório de Matos um símbolo do nacionalismo literário. O que há é a expressão complexa do artista dentro da sociedade a qual representa e com a qual convive. E é nesta relação social que o poeta rejeita e nega a valorização da sua arte poética, quando ela é expressão do povo e para o povo. O poeta, no romance, aceita sua invalidade artística a ponto de rejeitar uma oferta de publicação de sua obra por considerá-la imprópria. Ao mesmo tempo, ele não se liberta da vocação que considera maldita e que colabora para a abdicação a todos os bens conquistados. O que lhe resta são a poesia e a celebridade popular.

Gregório de Matos queria, como o poeta espanhol (Gongora y Argote), escrever coisas que não fossem vulgares, alcançar o culteranismo. Saberá escrever assim?³²³

Ou ainda:

Gregório de Matos estava repleto de dúvidas. (...) Jovem, entregara-se à poesia, cheio de sonhos clássicos; porém com o tempo, passara a escrever apenas por um sentimento compulsivo.³²⁴

Nota-se, por estas passagens, que a personagem anseia produzir obras que sigam o padrão erudito, culto de sua época. A popularidade é como uma marca da inferioridade artística em relação a grandes nomes da literatura européia. Gregório

³²²CÂNDIDO, Antônio. Literatura como sistema. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, 5. ed. Editora Itatiaia, Belo Horizonte; Ed. Da universidade de São Paulo, São Paulo, 1975. p. 10

³²³MIRANDA, Ana. Boca do Inferno. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.13. As páginas das citações seguintes desta obra estarão referidas no corpo do texto.

³²⁴*Id. Ibid.*, p.204.

de Matos diz que escreve para os leigos, “para os que não sabem ler”,³²⁵ numa tentativa de justificar o caráter popular de sua obra. No entanto, observa-se que este sentimento de inferioridade não incomoda o poeta, pois há nele certa intenção de denúncia e de crítica, principalmente nas reproduções de suas sátiras dentro do romance: a) “Triste Bahia, oh quão dessemelhante estás, e estou, do nosso antigo estado;”³²⁶ b) “Ah, aquela desgraçada cidade, notável desventura de um povo néscio e sandeu.”³²⁷ Este caráter provocativo confere ao poeta uma popularidade, pois se torna conhecido e admirado tanto pelas verdades quanto pelas maldades que diz.

Assim, há na personagem Gregório de Matos do romance *Boca do Inferno* certa cumplicidade entre autor e público e é exatamente isto que faz a fama do protagonista. Apesar do ideal artístico almejado não se realizar, a vocação para o popular se confirma.

Dias e Dias foi inspirado, segundo a autora, pelo poema inédito de Rubem Fonseca “Dias após dias” e pelas cartas trocadas entre Gonçalves Dias e seu amigo, Alexandre Teófilo, conforme comentamos anteriormente. Estas fontes inspiradoras revelam de imediato uma ambigüidade, pois fazem referência a uma fonte de caráter aparentemente ficcional, já que não se pode provar a sua existência, e outra de caráter documental.³²⁸ Como nos romances anteriores, a paródia será construída pelo deslocamento discursivo do estilo, de informações biográficas e históricas e da obra do poeta. Porém, as características do narrador em cada um dos romances parece ser um dos elementos diferenciadores na apropriação discursiva realizada em cada um deles.

O narrador duplamente centralizado, onisciente e historiador, distante do protagonista e de sua época, no romance *Boca do Inferno* está muito mais próximo do narrador de Walter Scott do que o narrador, possivelmente, amigo de Augusto dos Anjos no *A última quimera*.

³²⁵*Id. Ibid.*, p. 206

³²⁶*Id. Ibid.*, p. 112

³²⁷*Id. Ibid.*, p. 33

³²⁸Referimo-nos à já citada nota da autora sobre a localização das cartas na Biblioteca Nacional.

No romance *Dias e Dias*, a proximidade intimista e subjetiva e o distanciamento físico e objetivo da narradora Feliciano em relação a Gonçalves Dias torna o romance o melhor realizado no sentido de uma poética pós-modernista. Enquanto nos dois primeiros romances o lugar do protagonista é cedido ao personagem histórico, neste, este lugar é dividido entre a personagem ficcional e a histórica. A ironia proposta pela construção paródica está em justapor ficção e história e esta justaposição ocorre pelo posicionamento ambíguo dos discursos que se entrelaçam, sem que haja espaço para a oposição. É preciso lembrar aqui que já os romances do século XIX entrelaçavam discursos, porém o histórico era visto como voz da verdade absoluta e, portanto, oposto ao inventivo ou artístico, ficando muito mais claras as fronteiras entre o ficcional e o histórico. Mais adiante veremos como isso faz diferenciar o propósito moral, didático e nacionalista dos romances oitocentistas em relação aos de Ana Miranda.

Boca do Inferno e *A última quimera* propõem esta justaposição, mas deixam a desejar em sua realização, quando elegem os escritores Gregório de Matos e Augusto dos Anjos como protagonistas e dão a eles, em dose superior, a representatividade histórica e humana. *Dias e Dias* propõe a reflexão sobre um momento e uma representação histórica a partir do mundo e de uma representação ficcional que se articula com o mundo histórico.

Do mesmo modo, poderíamos analisar o aspecto temporal da narrativa. O distanciamento do narrador em relação ao narrado, pois nos parece que quanto maior a proximidade menor o didatismo da obra.

Assim, para a análise da narrativa serão úteis as definições de Linda Hutcheon para a paródia como o modo de apropriação discursiva, configurada na construção formal e temática dos romances *Boca do Inferno*, *A última quimera* e *Dias e Dias*, e para a ironia como estratégia retórica que permite ao seu decodificador interpretar e avaliar o que está posto como convenção. A paródia, segundo Hutcheon, é

uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. (...) É, noutra formulação, repetição

Percebe-se, assim, que não há como reconhecer uma construção como paródia sem procurar nela a “inversão irônica”. A ironia, enquanto, estratégia retórica, acontece pela interpretação feita pelo seu descodificador, ou seja, precisa ser reconhecida pelo leitor. Enquanto a paródia recusa a unitextualidade, a ironia recusa a univocalidade. Na primeira, há a sobreposição de dois contextos textuais e na segunda a de dois significados. Sobre a ironia Hutcheon nos diz:

Dada a estrutura formal da paródia, (...) a ironia pode ser vista em operação a um nível microcósmico (semântico) da mesma maneira que a paródia é um assinalar de diferenças, e igualmente por meio de sobreposição (desta vez de contextos textuais em vez de semânticos).³²⁹

Serão apresentados, mais adiante, alguns recortes dos romances que os caracterizam como construções paródicas e irônicas. É preciso lembrar que a descodificação irônica depende deste reconhecimento da construção paródica. Assim, os trechos escolhidos para análise serão reconstruções paródicas claras dos textos certamente pesquisados pela autora e assinalam a destituição ou transformação do conceito de cânone ou pelo menos a sua discussão no romance. Um dos romances, *A última quimera*, difere dos outros dois por não apresentar notas ou referências bibliográficas ao final. Deste modo, não temos a referência exata dos trechos apresentados entre aspas durante a narrativa. Porém, a idéia de que há colagens e/ou apropriações discursivas diversas basta para buscarmos as relações intertextuais claras ou simplesmente possíveis que o romance propõe e interpretar estas relações, considerando as “relações dinâmicas e plurais entre o texto ou elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva.”³³¹

A narrativa está dividida em cinco partes intituladas: “Rio de Janeiro (12/11/1914)”; “A viagem”; “Leopoldina, MG”; “De volta para o Rio de Janeiro” e

³²⁹HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: edições 70, 1989, p.18

³³⁰*Idem*, p. 74.

³³¹HUTCHEON, L. *Teoria e Política da Ironia*. Belo horizonte: UFMG, 2000. p. 27.

“Epílogo”. Para cada uma das partes há uma subdivisão com subtítulos que se desdobra em vários capítulos curtos e dinâmicos, marcando a influência do cinema e da televisão na expressão literária do final do século XX.

Antes de entrarmos na análise textual do romance, observamos que a divisão das partes da narrativa apontam para um percurso espacial externo do narrador (Rio de Janeiro – Leopoldina – Rio de Janeiro), enquanto que capítulos como “A plenitude da existência”, “Eu”, “A luz lasciva do luar”, “A triste Dama das Camélias”, “O morcego tísico”, etc. revelam o espaço interior do narrador: suas memórias e reflexões sobre Augusto dos Anjos. O conflito existencial de Augusto dos Anjos, que contrasta o material e o essencial, parece coexistir no narrador e fazer dele uma representação da mesma busca pelo “tudo-nada” da produção augustiana, contrapondo-o a Olavo Bilac. O romance parece revelar que essa busca pelo tudo-nada resulta no caráter quimérico de Augusto em dois sentidos: o do poeta bizarro e o do poeta idealista, que acredita no potencial de sua obra e quer o seu reconhecimento.

Esta é, sem dúvida, a grande ironia presente no processo de apropriação paródica de que é composto este romance de Ana Miranda. Hoje temos ambos como poetas canônicos da literatura brasileira, mas o que se discute no romance é o processo de formação do cânone que se dá de forma bastante diferente. A alternância da narrativa, focalizando ora Augusto, ora Bilac, nos leva a refletir sobre o que é o cânone e sobre a sua construção, sobre o que é centro e o que é margem. Para isso, o narrador joga com informações biográficas que revelam aspectos da fragilidade humana de ambos, construindo o canônico através de sua desconstrução. Augusto dos Anjos ocupa duplamente as posições de centro e margem. Centro sob o ponto de vista do narrador-personagem, distanciado temporalmente, e margem sob o ponto de vista de Bilac e da sociedade literária da época. O paradoxo parece ser a figura em que melhor se realiza a ironia avaliadora. Neste caso, parece questionar o valor destas posições (centro e margem) e propor a idéia de que o cânone é um elemento instituído historicamente que transita entre centro e margem, porque é uma construção discursiva que pode ser eleita ou não pelo enunciador.

Inicia-se a primeira parte do romance com “A plenitude da existência”.

Neste capítulo o narrador, em primeira pessoa, situa um tempo/espço evocado pela recordação. A narrativa se abre numa madrugada de 12 de novembro de 1914, dia da morte de Augusto dos Anjos. O cenário é o Rio de Janeiro, palco de discussões sobre a arte, espaço para o reconhecimento (ou não) de poetas como Olavo Bilac, que se fazia presente representando a consagração literária almejada por todos os jovens escritores brasileiros. O narrador-personagem, não nominado, revela-se como uma das poucas amizades de Augusto dos Anjos e é pelas suas recordações que o leitor recupera a vida do poeta.

Seu discurso é o da memória sobre catorze anos passados. Nas primeiras quatro partes apresenta o episódio da morte de Augusto, a ida ao velório e o retorno ao Rio de Janeiro. No Epílogo, “A roda da vida”, o narrador refere-se ao seu momento presente, 1928, fixando a distância temporal em relação ao narrado e deslocando-se continuamente no tempo, rompendo a barreira pragmática do tempo histórico. Inicia localizando-nos em 1914 e ao final entendemos a sua localização temporal quando diz: “Hoje abro o jornal do *Commércio* e leio que o livro de Augusto foi reeditado e para surpresa de todos a tiragem de 3 mil exemplares esgotou-se em 4 dias.”³³² A comparação desta fala do narrador com o texto de Francisco de Assis Barbosa nos permite reconhecer, além da marca temporal, a transposição paródica do discurso. Citamos:

Em 1928 a Livraria Castilho lançou a 3ª edição do *Eu*. (...) Castilho poderia esperar tudo, menos o que aconteceu: sucesso de venda. Godin da Fonseca, em crônica publicada no jornal *Crítica*, diz que em menos de 2 meses venderam-se 5.500 exemplares. Exagero ou não, a verdade é que, no ultraconservador *Jornal do Comércio*, Medeiros e Albuquerque garante que o livro ‘representa o mais espantoso sucesso de livraria nos últimos tempos: 3.000 volumes escoados em quinze dias’.³³³

Observamos que a apropriação do texto biográfico se dá marcando a diferença e não a semelhança. Ao transpor a informação para o contexto ficcional, o

³³²MIRANDA, p. 314

³³³BARBOSA, Francisco de A. Notas biográficas. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 35ª ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1983. p. 68 - 69.

“exagero” de vendagem garantido por Medeiros e Albuquerque é apresentado com um exagero ainda maior. Esta diferença possibilita ao leitor uma sobreposição dos dois textos que o levará ao questionamento do texto biográfico quando o autor afirma “a verdade é que” ou “garante”. Por outro lado, as duas vozes discursivas (biografia e romance) querem demonstrar o reconhecimento do poeta Augusto dos Anjos em 1928. Não importa se os volumes foram escoados em quinze ou quatro dias “Augusto venceu, mas não pode saber disso, é tarde de mais”, ³³⁴ sentencia o narrador do romance.

O narrador testemunha a vida de Augusto, pois diz ser seu amigo de infância, e constrói uma narrativa em que Olavo Bilac, poeta louvado pela crítica da época, é o contraponto para a discussão sobre o reconhecimento ou o não reconhecimento da poesia augustiana desde a sua primeira edição. Enquanto a narrativa parece reclamar um olhar mais cuidadoso aos novos poetas, a figura do narrador anônimo, que será eleito “Príncipe dos Poetas” no final do romance, mostra que grandes e louvados poetas de hoje poderão ser anônimos no futuro.

O encontro entre poetas eleitos e desconhecidos marca o início e o fim do romance. No início, o episódio do encontro entre Olavo Bilac e o narrador tem base na nota biográfica de Francisco de Assis Barbosa, já o do epílogo é repetição com diferença crítica do episódio inicial, propondo a idéia de um retorno com diferença. Segundo a nota biográfica, o encontro dos amigos de Augusto dos Anjos, Órris Soares e Heitor Lima, com Bilac ocorre dias após a morte do poeta e o poema declamado por Heitor Lima é *Versos a um coveiro* e não *Versos íntimos* como está posto no romance. Citamos:

Dias depois de sua morte (a de Augusto dos Anjos) ocorrida em Leopoldina, Órris Soares e Heitor Lima caminhavam pela Avenida Central e pararam na porta da casa Lopes Fernandes para cumprimentar Olavo Bilac. O príncipe dos poetas notou a tristeza dos dois amigos, que acabaram de saber a notícia.

_ E quem é este Augusto dos Anjos? - Perguntou.

Diante do espanto de seus interlocutores, Bilac insistiu:

_ Grande poeta? Não o conheço. Nunca ouvi falar nesse nome. Sabem alguma coisa dele?

³³⁴MIRANDA, p. 314.

Heitor Lima recitou o soneto: *Versos a um coveiro*. Bilac ouviu pacientemente, sem interrompê-lo. E, depois que o amigo terminou o último verso, sentenciou com um sorriso de superioridade:

— Era este o poeta? Ah, então fez bem em morrer. Não se perdeu grande coisa.³³⁵

Comparando o trecho biográfico acima com o narrado no romance, observamos as seguintes diferenças: quem recita o poema *Versos íntimos* é o narrador anônimo; o colóquio se dá na Rua do Ouvidor e não na Avenida Central descrita por Oscar Lopes em crônica como “triste corredor de derradeira classe”³³⁶. Também o “sorriso de superioridade” de Bilac é substituído por um “ar de perturbação”. Estas diferenças entre um texto e outro, aliada à diferença contextual de cada um, parecem ser essenciais para a decodificação da ironia que ocorre no encontro ou quando da sobreposição das vozes discursivas (biografia e ficção) presentes no texto romanesco. A declamação de *Versos íntimos* responde mais ao propósito do romance: falar de Augusto dos Anjos como o poeta enterrado com sua última quimera; ser reconhecido por sua produção poética e, ao mesmo tempo, de toda aspiração ao canônico presente no narrador e em Olavo Bilac. O poema *Versos a um coveiro* trata do enterro da matéria e *Versos íntimos* do enterro do sonho, da utopia, da última quimera. Declamá-lo a Bilac significa reclamar o não reconhecimento de Augusto como um grande poeta pela crítica e, simultaneamente, igualar o marginal e o canônico pela certeza da morte e pela dúvida sobre a imortalidade. A perturbação de Bilac contrapondo-se ao “sorriso de superioridade” é uma inversão irônica resultante da troca do poema declamado. A fuga de Bilac após a declamação se dá no romance mais pelo fato de não conhecer o poeta do que pelo desgostar do poema, tanto que depois retorna com o livro nas mãos. Há, de certo modo, uma apresentação menos arrogante de Bilac em *A última quimera*, até porque a evocação do poeta parnasiano, eleito Príncipe dos Poetas e representante maior daquela literatura elitista do final do século XIX e início do século XX, se dá porque o narrador o considera como a figura de um deus das letras, como se pode ver em:

³³⁵BARBOSA, p.68.

³³⁶Idem, p. 63.

(...) Sinto pudor de dirigir-me a este homem ereto, formoso, rutilante, recém-chegado de Paris, em seu tom de poeta supremo, com quem um simples passeio na Rua do Ouvidor equivale a uma consagração literária.

³³⁷

A alternância entre a exaltação de Bilac e a de Augusto dos Anjos durante a narrativa faz com que se considere a relatividade das leituras feitas pelos críticos em determinados momentos, visto que Augusto, após sua morte, passa por um processo de reavaliação, assumindo papel representativo na história da literatura brasileira. O narrador traça o perfil dos dois poetas, contrapondo-os propositalmente, levando o leitor a uma reflexão sobre o valor da literatura pura, verdadeira, profunda, manifestação plena da alma do poeta, como descreve Órris Soares a poesia de Augusto dos Anjos em seu “Elogio a Augusto dos Anjos” ³³⁸. Ao mesmo tempo, o narrador observa, pela figura de Bilac, certa representação do Rio de Janeiro da época. A crítica aos intelectuais, companheiros de Bilac, aparece assim no romance:

Disse [Augusto] que o Rio era uma cidade que premiava as falcatruas. Os honestos, os sonhadores, eram considerados bestas idiotas. Dentre os poetas, grassava o convencionalismo imbecil de **Anibal Tavares, Teófilo Pacheco**, a camarilha inteligente, competindo em bovarismo com letrados de Buenos Aires e Paris. Os intelectuais só se preocupavam com futilidades, como a estátua a Eça de Queiróz. Gente como Coelho Neto, João do Rio, grandes homens da literatura, enchiam páginas e páginas de folhas com “assunto tão palpitante”. ³³⁹

Esta visão colocada como sendo a do poeta do *Eu* é, mais uma vez, apropriada do texto de Assis Barbosa e os nomes dos autores citados no texto ficcional como adeptos do “convencionalismo imbecil” estão rearranjados. Não que isso colabore para um possível não comprometimento da narrativa ficcional com os nomes citados, ao contrário, parece reforçar a idéia de que os nomes não merecem ser lembrados. Por outro lado, há ironia na mistura entre os nomes, marcando a

³³⁷ MIRANDA, p. 11

³³⁸ Texto acrescido à obra *Eu e outras poesias* em sua 31ª edição (1971) e ainda presente na 35ª edição (1983), a qual utilizamos como fonte para este trabalho.

³³⁹ MIRANDA, p.33

diferença dos nomes ficcionais com referência clara aos nomes apresentados pelo texto biográfico de Assis Barbosa. Citamos:

em junho de 1912, o que realmente empolgava as rodas literárias era a idéia de Medeiros e Albuquerque para que se levantasse no Rio de Janeiro uma estátua a Eça de Queiróz [...]. Entrevistas de Coelho Neto, Bilac, Alberto de Oliveira, Paulo Barreto, Felinto d'Almeida e Félix Pacheco enchiam colunas de jornais, a respeito de assunto tão palpitante. Abel Hermant e Sem passavam pelo Rio, a caminho de Buenos Aires. [...] A Srta. Nair de Teffé, caricaturista e declamadora, dava recitais de poesia francesa no *five-o-clock-tea* do Clube dos Diários. Quanto a livros de poesias, a atenção dos grandes nomes estava voltada para *Rimas*, de **Aníbal Teófilo**; *Miriam*, de **Adelmar Tavares**; *Estos e Pausas*, de **Félix Pacheco**, cujo conteúdo não destoava dos padrões oficialmente consagrado. Esses livros, sim, tinham condições para o sucesso de crítica. [...]

³⁴⁰

As aspas usadas pelo narrador em “assunto tão palpitante” marcam a referência a um texto pesquisado sem determiná-lo completamente. O tom irônico do texto de Francisco de Assis Barbosa é mantido na fala do narrador que traduz a fala de Augusto. Assim, vemos o texto biográfico sendo reproduzido no romance de forma que a voz do biógrafo se confunde com a voz ficcional do poeta, como se Augusto antecipasse nos anos 20 a visão de Assis Barbosa apresentada nos anos 70. A troca dos nomes resulta numa ficcionalização dos autores que não destitui a relação com os nomes citados no texto biográfico. Parece ser um jogo proposto para marcar o traço memorialista da narrativa, é o narrador que faz a troca dos nomes e não Augusto, ao mesmo tempo, há a idéia de que misturar os nomes dos donos do “convencionalismo imbecil” é não distingui-los em nada, questionando sua importância para a história literária. Por outro lado, a ausência do nome de Bilac no trecho ficcional retira a crítica direta de Augusto sobre Bilac, mas o narrador trata de apresentar a posição contrária de Bilac sobre a estátua a Eça de Queiróz:

Eu disse, citando Bilac, que viver no bronze era melhor do que não viver nem no bronze nem na carne, que não viver nem no bronze nem na carne era como não viver nem no céu nem no inferno, e nem viver em lugar nenhum.

³⁴¹

³⁴⁰ BARBOSA, p. 68. (*Negritos meus*).

³⁴¹ MIRANDA. p.34

Aqui a oposição Augusto X Bilac sobre a qual o narrador faz um movimento pendular entre o marginal e o canônico, em que reclama o reconhecimento de Augusto sem desmerecer o reconhecimento de Bilac. Há nas referências às diferenças entre os dois poetas a intenção de homenagem a ambos, mas sem deixar de avaliar criticamente a posição ocupada por eles na história da literatura brasileira que, certamente, está relacionada com o caráter da sociedade intelectual do Rio de Janeiro do início do século XX.

Dando continuidade à discussão sobre a posição da crítica a respeito de Augusto dos Anjos, o narrador, no dia seguinte à publicação do *Eu*, vai direto aos jornais para ler as críticas na seção de literatura e, novamente, o romance recupera o texto de Assis Barbosa, parodiando seu estudo sobre a crítica feita por Oscar Lopes ao livro publicado, chegando a transcrever algumas expressões. Embora o romance não cite a referência bibliográfica, o trecho aparece entre aspas:

Vi a crítica feita por Oscar Lopes. Era uma nota pequena, ao lado de um longo elogio ao livro do Nilo Peçanha e amáveis referências, também derramadas, aos poemas de Canto e Melo. Para muita gente, Augusto dos Anjos “parecia apenas um desequilibrado”. Algumas das composições eram “perfeitamente estranhas e caracterizadas por um descaso por tudo quanto constituía a moeda corrente”, dizia o crítico. Chocado, após louvar a originalidade do livro, Oscar Lopes aconselhava Augusto a não se entregar a assuntos que repugnam o coração e desafiam as normas.³⁴²

No texto biográfico a crítica está assim apresentada:

O aparecimento de um livro como *Eu*, no ambiente artificial do Rio de Janeiro, na segunda década do 1900, constituía alguma coisa de insólito e desafiador. Era a época em que predominava a literatura chamada “sorriso da sociedade”. O cronista d'*O País*, Oscar Lopes, que bem representava essa mentalidade, mostrou-se escandalizado, como que tocando no volume com a ponta dos dedos, para não sujar as mãos de sangue no vermelho do título que ocupava quase toda a capa. “O Sr. Augusto dos Anjos, autor de um livro de versos intitulado *Eu*, fez barulho logo à chegada. A muita gente ele parecerá apenas desequilibrado. O título escolhido para as suas poesias é de uma ousadia rara. Algumas das composições são perfeitamente estranhas e caracterizadas por um evidente descaso por tudo quanto constitui a moeda corrente, nas letras da nossa terra. Entretanto, passada a primeira impressão, o leitor verifica que dentro daquelas páginas palpita um espírito original, que tanto verseja – e

³⁴² Idem, p.42

sempre com um singular poder musical – sobre temas excessivamente bizarros, como entretece lindamente o famoso soneto *Vandalismo*”. Tinha talento, sem dúvida, mas não devia escrever sobre coisas que rupugnavam ao convencionalismo. Diante do *Eu*, o requintadíssimo Oscar Lopes parece tão chocado quanto diante do espetáculo funambulesco dos mendigos na Avenida Central. [...] ³⁴³

A exaltação de Augusto pelo narrador do romance contrasta com a visão da crítica local, quando este diz: “Sorri em meu íntimo: finalmente Augusto estava trilhando o caminho dos grandes incompreendidos” ³⁴⁴, como se a incompreensão fosse o indício do reconhecimento futuro e, a seguir, sobre a leitura dos poemas, diz: “Ah, que cadência majestosa, que êxtase, a que elevadas esferas me levou o poeta, enquanto me jogava sem piedade nos precipícios dos sentimentos mais verdadeiros, nos enigmas do universo” ³⁴⁵. A idéia de que a crítica negativa, assim como a positiva pode consagrar um nome está patente neste jogo de opiniões inversas, pois o que sobra disso tudo é o nome de Augusto dos Anjos canônico, mas sempre à margem pelo seu caráter bizarro, tanto quanto o de Olavo Bilac. Neste caso, não é a posição marginal ou central do poeta em relação à crítica contemporânea que o eleva à quimérica posição canônica, mas a qualidade literária de sua produção, considerando-se a originalidade e a sinceridade como aspectos de primeira plana no processo avaliativo.

No capítulo *Eu* do romance, está apresentada a publicação da obra e sua recepção crítica, em 1912. Neste, a ordem temporal é quebrada, projetando o narrador de volta a 1914, na madrugada que deu início ao texto. Bilac, não só compra o livro de Augusto, como pede ao narrador/personagem que fale sobre o poeta, reavaliando sua opinião anterior, dizendo:

'Não compreendo como pude falar uma coisa daquelas', ele diz. 'Apesar das eripselas, quejandas sujidades, amor à porcaria que ressalta o monstruoso em seus versos, apesar do podre, da saliva, do pus, dos vermes, do cuspe, do escarro, apesar do idealismo metafísico meio pútrido, do pessimismo abúlico a serviço da filosofia haeckeliana, do monismo, da preocupação com o macabro. Apesar do fartum e das

³⁴³ BARBOSA. p. 62-63.

³⁴⁴ MIRANDA, p. 43.

³⁴⁵ *Id. Ibid.*, p.43

incestuosidades sanguíneas, o senhor Augusto dos Anjos foi um magnífico poeta. Misterioso, sombrio.³⁴⁶

Ora, não teria sido mais simples dizer “apesar de tudo”? O aparente reconhecimento de Bilac da qualidade da poesia de Augusto o humaniza, o redime de sua carranca inicial, mas não modifica sua opinião sobre a produção poética de Augusto dos Anjos. Restou à poesia de Augusto três características: misterioso, sombrio e de rimas “esplendidamente originais”. Em todo caso, a importância da crítica bilaqueana reconhecida pelo narrador e por toda a sociedade da época sinaliza o reconhecimento por Bilac da qualidade literária do *Eu* e isto significa o renascimento do poeta morto pelo elogio acadêmico de sua obra, ainda que se dê em situação informal.

Ao falar sobre a Triade Parnasiana (Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira), o narrador se pergunta como poderia Bilac não conhecer a poesia de Augusto dos Anjos, tendo sido este membro da comissão que o elegera “Príncipe dos Poetas”

Teria Bilac mentido para mim quando me disse nunca ter ouvido falar em Augusto? Provavelmente. Mas por quê? Talvez desconhecesse a poesia de Augusto; ou desejasse se eximir de dar opinião. É possível que sentisse inveja da alma de Augusto...³⁴⁷

Estes questionamentos vêm desconstruir a imagem de ser superior criada para Bilac até então e justificar a sua reação diante do poema declamado no início da narrativa. Observamos, assim, que o canônico Bilac é humanizado enquanto o humano Augusto recebe o aspecto elevado do canônico: o invejável, o quimérico.

O capítulo “A luz lasciva do luar”, composto por catorze subcapítulos, apresenta Bilac, sua produção e fatos da sua “vida exuberante.”³⁴⁸ O narrador recorda-se de seu encontro com o poeta parnasiano em Paris e recupera episódios como os duelos com Mallet e com Raul Pompéia. O narrador provoca a reflexão sobre se não seria Augusto dos Anjos tão poeta quanto Olavo Bilac e no subcapítulo

³⁴⁶ Idem, p.52

³⁴⁷ Idem, p.125.

³⁴⁸ PONTES, Eloy. *A vida exuberante de Olavo Bilac*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

13 discute algumas questões sobre o cânone literário. Nele o narrador discute a relatividade da permanência do poeta: Se seus versos são duráveis, se um livro é suficiente para perpetuá-lo, citando Rimbaud e Álvares de Azevedo, reconhecidos após a morte. Com Augusto seria diferente?

Com o capítulo “Morcego tísico”, o último da primeira parte, recupera-se o desentendimento ocorrido na Paraíba, que fez Augusto dos Anjos partir para o Rio de Janeiro, dentre outros fatos, e é lembrado o valor do poeta naquela província, mais uma vez reclamando-se o tratamento dispensado a Augusto:

Augusto era um poeta de talento, um homem ilustre, já que tinha certa fama na província, embora jovem estava perto da venerabilidade, iria engrandecer o nome da Paraíba entre as hostes intelectuais da metrópole, iria incendiar com seus versos as folhas das gazetas e poderia estender ao resto do país a inteligência e demais virtudes paraibanas. [...] O jovem que já era, aos vinte e quatro anos, discutido nas terlúrias noturnas realizadas na redação de *O Comércio*, na casa da Barão do Triúnfo, onde o consagraram como o brasileiro que poderia ter escrito *Fleurs du mal*. O que custava dar-lhe uma licença? ³⁴⁹

E na terceira parte do romance a questão do cânone e das escolas literárias volta à tona, quando o narrador conhece um possível pretendente de Esther, recém-viúva. São discutidas as características do poeta e sua possível localização em algum estilo já definido, ao que o narrador diz:

As escolas são formadas por um sujeito que tem talento acompanhado por uma multidão de mediocres, como diz o paradoxo de Francis de Croisset. A poesia é o elemento abstrato, o espírito do objeto, o enigma da substância. As paixões despertam nossos sentimentos, mas nos tornam cegos; os apaixonados são os artistas; a paixão e a arte são as únicas chaves para se desvendar os segredos da vida. Se o satânico Baudelaire tivesse seguido alguma escola, não teria escrito as preciosidades que escreveu. ³⁵⁰

O texto apropriado agora é o de Órris Soares, “Elogio a Augusto dos Anjos” (1931):

³⁴⁹ MIRANDA, p.113-114.

³⁵⁰ Idem, p.262

A que escola se filiou? - A nenhuma. Se o homem vale por seus sentimentos, com dobradas razões o poeta, dada sua maior riqueza de sensações. Isso de escolas é esquadria para medíocres. Só existe uma regra de escrita – a do escritor apoderar-se de sua língua e manejá-la de acordo com seu individualíssimo sentir. [...] O paradoxo de Francis de Croisset, um *dandy* das letras, por espirituoso, não é menos verdadeiro: *une école c'est quelqu'un qui a du talent et beaucoup d'autres qui n'en ont pas*.

[...]

Todo homem vibra por suas paixões. Se assim o homem em geral, pior o poeta em particular [...]. A paixão é um acréscimo da alma, um aumento de força da sensibilidade. Quando Montesquieu afirma que ela faz sentir e nunca ver, ou toma a paixão pela explosão das paixões, ou esquece que é debaixo de seu império que se criam as formas da arte e se apreendem os segredos da vida. E tal só se consegue sentindo-se, vendo-se e compreendendo-se.³⁵¹

E mais adiante Órris Soares acrescenta: “Se Baudelaire, o diabo de cornos e cauda, que importunou uma geração, houvesse seguido as pegadas de outrem, podiam se achar valores, mas não pepitas dentro de sua estrumeira”³⁵². O discurso de Órris Soares é apropriado por um narrador/personagem que muito elogiou a poesia de Bilac, o qual filiou-se a uma escola e que, portanto, segundo o mesmo narrador mentiu: “Os que se filiam a escolas são mentirosos, e Augusto jamais mentiu. Quanto mais conflagrados os tempos, mais ele era sincero.”³⁵³

Questionar conceitos pré-determinados sobre a filiação de um artista a uma escola literária parece ser uma das propostas do romance que vem oferecer outra idéia do que seja a expressão artística. Diferenciando, mais uma vez, Augusto de Bilac. Dizer que “Parnasiano é aquele que despeja sobre seus leitores tudo que existe nos dicionários”³⁵⁴ é, sobretudo, romper com a idolatria de um dos defensores desta escola e deixar claro que a poesia de Augusto, apesar de ou justamente por não filiar-se a nenhuma escola, pode traduzir um nível de originalidade e sinceridade ainda maior. Deste modo, se constrói um discurso de valorização de Augusto, desconstruindo-se Olavo Bilac.

³⁵¹SOARES, Órris. Elogio a Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto. *Eu e outras poesias*. 35ª ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1983. p. 33.

³⁵²*Id. Ibid.*, p.34.

³⁵³*Id. Ibid.*, p.263.

³⁵⁴MIRANDA, p.261

No final da quarta parte do romance, recupera-se novamente o poeta parnasiano: “depois de morto, passará por alguns anos de esquecimento, depois ressuscitará em glória plena. Ou não.”³⁵⁵ A retomada é significativa, pois Olavo Bilac volta a ser enaltecido por ser visto como aquele que, ao lado de seus amigos,

revolucionou o mundo literário brasileiro. Antes de Bilac, ser poeta ou romancista era algo vergonhoso. [...] Não havia homens de letras no Brasil. Os intrépidos boêmios da Rua do Ouvidor não apenas levaram adiante a roda literária brasileira, dos românticos aos simbolistas, passando pelos parnasianos, como também amadureceram a figura do escritor e a nossa nacionalidade.³⁵⁶

Nota-se que apesar da oposição entre os poetas, há o reconhecimento de ambos. O que se quer é justamente mostrar que as diferenças não marcam hierarquias ou sobreposição entre os poetas e que a posição marginal ou central diante da sociedade em que viveram não garante o reconhecimento futuro de suas obras. A importância de ambos os autores para a história da literatura brasileira é marcada mais pelas diferenças entre eles, do que pelas semelhanças. O trecho citado acima revela a importância de Olavo Bilac na luta pela valorização do escritor, enquanto profissional das letras, no Brasil. Luta esta da qual Augusto dos Anjos, de modo solitário em sua marginalidade literária, também participou, quando optou por ir ao Rio de Janeiro com a idéia fixa de publicar e ser reconhecido por sua obra poética. Há, nesta atitude de Augusto, um enfrentamento social em prol de uma quimera: o seu reconhecimento como escritor, como poeta brasileiro, pela sociedade literária do Rio de Janeiro.

Os versos do poeta “Vês, ninguém assistiu ao formidável enterro de tua última quimera”,³⁵⁷ citados no início do romance, ganham sentido então. A “quimera” de Augusto, que é a mesma de Bilac e de tantos escritores, segue com eles para o túmulo. Em “A roda da vida”, última parte do romance, apresenta-se o declínio de Bilac que, após um período de problemas de saúde e peregrinação para curar-se, sucumbe à morte. Comparado ao enterro de Augusto (iguais na morte), que morrera

³⁵⁵ *Id.* p.305

³⁵⁶ *Id.* P.305-306

³⁵⁷ *Idem*, p.13

quatro anos antes e que sequer tinha túmulo decente, o enterro de Bilac assinala também a diferença dentro da semelhança. Enterra-se a mesma quimera, seguida pela mesma ingratidão, mas revelando exatamente a posição literária do poeta da *Profissão de fé*. Segundo o narrador do romance estavam presentes:

(...) todos os grandes da literatura, assim como alguns pequenos, os conferencistas do Instituto de Música, os membros da Academia, os que querem ocupar o seu lugar, os freqüentadores dos Diários, do Beethoven, da Cancellar, da Rua do Ouvidor, os velhos petropolitanos, mulheres belas, viúvas negras, condessas, lavadeiras. Os jovens que o xingavam nas confeitarias voltaram a amar seus versos.³⁵⁸

O intertexto aqui se faz com a biografia de Olavo Bilac e lembra, de forma irônica, a popularidade do poeta tanto em relação à elite cultural, quanto em relação às mulheres. A frase “os que querem ocupar o seu lugar” traz de volta os *Versos íntimos* de Augusto “O beijo, amigo, é a véspera do escarro, a mão que afaga é a mesma que apedreja...”. O mesmo poeta, narrador do romance, que tanto exalta o valor de Bilac ocupará o seu lugar acadêmico.

A “Roda da vida” revela o caráter cíclico e relativo do canônico, o qual tem momentos de lembrança e esquecimento, adoração e repúdio, no processo de construção da história. Do mesmo modo, o narrador, poeta que inveja Augusto mais do que a Bilac, que só publicou após a morte de Augusto, é eleito “Príncipe dos poetas” após a morte de Olavo Bilac. Como a ocupar o lugar deste, o narrador é interpelado por uma poetisa admiradora tanto da obra de Augusto quanto da dele. A poetisa, tal como o narrador o fez com Bilac no início de sua narrativa, declama um de seus poemas e ele, preocupado com a doença de Camila, sai “caminhando depressa, como se fugisse”.³⁵⁹

A figura feminina nesta passagem sinaliza que há a repetição da cena, mas com diferença. Em 1928, projeta-se na sociedade brasileira a voz feminina no campo literário que terá representação com Raquel de Queiros publicando *O quinze* em 1930. O fato de ser uma poetisa a interpelar o narrador aponta para as mudanças

³⁵⁸ *Idem*, p.318

³⁵⁹ *Idem*, p.323.

no espaço literário, assim como para a continuidade da resistência ao novo, ao inusitado. A sobreposição destas idéias contraditórias confirma o caráter irônico do contexto, há mudança e há negação à mudança, revelando um momento de transição na literatura modernista. Transição sem fechamento, pois há a permanência do passado apesar e mesmo através do novo.

A “roda da vida”, assim, parece ter mais aspecto espiralado, como ciclos em continuidade e sem fechamento. Como um retorno que se renova e que se modifica, desmanchando no ar tudo que é sólido e, inevitavelmente, repetimos a referência a Marshal Berman.³⁶⁰

O romance *A última quimera* apresenta uma perspectiva pela qual põe em xeque a realidade, articulando-a através da apropriação paródica de textos sobre a vida e a obra de poetas como Augusto dos Anjos e Olavo Bilac, além de oferecer uma representação ficcional dos costumes e dos acontecimentos do Rio de Janeiro do início do século XX. Esta construção da narrativa sob a forma de paródia que traz sempre a marca da diferença no âmago da semelhança é uma intersecção de textos que revelam uma avaliação irônica de conceitos convencionais como os de centro e de margem. Assim, o poeta rejeitado pela crítica observado à distância, torna-se paradoxalmente centro e margem e esta posição está sempre a alternar-se, considerando o ponto de vista sobre o poeta biografado (Augusto dos Anjos). A ironia é a parte semântica, se relaciona com o significado dos textos entrelaçados pelo processo paródico: é o não-dito deste entrelaçamento em face do que está dito. Nesta relação entre as vozes discursivas da paródia é que acontece a descodificação da ironia.

Assim, a última quimera de Augusto dos Anjos é a mesma para Olavo Bilac e será a mesma para o narrador-poeta, que acaba por ocupar o mesmo lugar do parnasiano e por realizar-se no desejo de Augusto. O narrador do romance revela-se, neste sentido, a incorporação do tudo-nada, pois o seu eu é mais desejo de ser o “eu” poético e humano de Augusto, que o de ser ele mesmo. Ser eleito Príncipe dos Poetas é mais a realização da quimera de Augusto que do narrador que queima seus

³⁶⁰BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

versos, quando ocorre a primeira publicação do *Eu*. A sombra do poeta parece sobreviver, através deste narrador, para ver o seu reconhecimento pósteros, em 1928.

A efemeridade da vida e a relatividade de tudo constitui um mundo em que a “quimera” se realiza com a morte (do poeta) e com a imortalidade (de sua obra), igualando a quimera à busca pela canonização ou pelo tudo-nada expresso na poesia de Augusto dos Anjos.

3 A PARÓDIA E A NAÇÃO EM DISCURSOS

Apresentadas as particularidades dos romances *Boca do inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias*, bem como a relação de cada um deles com aspectos da formação do cânone, pretendemos desenvolver análises que demonstrem a atualização de discursos de nação através de recursos estéticos como a paródia e estilísticos como a ironia.

Antes, porém, retomamos uma questão proposta no item 2.2.3 deste trabalho. Perguntávamos se o que se denomina hoje como romance histórico pós-moderno não poderia ser uma reinvenção do modelo lukácsiano e não apenas como variação deste modelo. A questão surgiu da leitura dos textos de Frederic Jameson, “O romance histórico ainda é possível?”, e da resposta de Perry Anderson a Jameson em “Trajetos de uma forma literária”, ambos traduzidos e publicados na revista *Novos Estudos* em março de 2007. Uma breve retomada dos textos se faz necessária neste momento, pois tanto a argumentação teórica provocativa de Jameson, quanto a resposta de Anderson nos levam a pensar o romance histórico como narrativa oscilante entre a aceitação e a recusa popular e acadêmica, independente da periodização histórica que se apresente para caracterizar o processo evolutivo desta forma literária.

O artigo de Jameson propõe examinar o romance histórico inventado por Scott de modo diverso de Lukács, observando que

Scott personifica o realismo por excelência, uma tradição da qual os mestres do realismo histórico se aproveitaram até o ponto de suas respectivas revoluções descontínuas (1848 no ocidente, 1917 para os russos), após o que a forma entra em declínio e desintegração ³⁶¹.

Perry Anderson concorda com Jameson quanto a este declínio do romance histórico, assegurando que após estas datas

as conexões do passado com o presente foram cortadas na ficção européia e o romance histórico foi gradualmente se tornando um gênero morto, de

³⁶¹ JAMESON, Frederic. “O romance histórico ainda é possível?” *NOVOS ESTUDOS*, 77, Março/2007. p.185 disponível no site: www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77.pdf, em 05/10/2009.

antiquário, especializando-se em representações mais ou menos decadentes de um passado remoto, sem conexão viva com a existência contemporânea, ou funcionando como rejeição dela e evasão³⁶²

No entanto, Jameson sugere que Scott deveria ser considerado praticante de um “drama com figurinos de época” (*Costum drama*) e que suas expressões artísticas foram mais operísticas que romanescas, apontando *Guerra e paz*, de Tolstói, como o melhor exemplar das prescrições de Lukács. Neste ponto iniciam-se as discordâncias entre o teórico americano e o historiador inglês. A posição de Jameson aponta em *Guerra e paz* um realismo avançado na sua figuração da psique e da sexualidade a ponto de parecer que estamos em presença de um modernismo.

O peculiar senso da natureza e do natural de Tolstói capacitou-o a se tornar, mais do que qualquer outro dos grandes romancistas do século XIX e muito antes das modernas liberdades lingüísticas e psicológicas, o transcritor da sexualidade, tendo inventado os procedimentos mais surpreendentes e inusitados para representá-la.³⁶³

Constituindo nisso um paradoxo, segundo P. Anderson, já que o compromisso do modernismo com o primado da percepção imediata o torna incapaz de gerar o retrospecto totalizador que define o verdadeiro romance histórico.³⁶⁴ O argumento de P. Anderson, por outro lado, nos mostra que se em Scott o “binário ético do Bem e do Mal impõe uma lógica de melodrama a muito de sua obra”³⁶⁵, em Tolstói, esta estrutura é reproduzida com maior extravagância. A oposição entre Napoleão e Kútuzov leva “o binário da vileza e da virtude, o odioso *versus* o heróico, a extremos caricaturais a que Scott raramente se aventurou”.³⁶⁶ Assim, para apreender o sentido no qual *Guerra e paz* é um romance histórico que interliga acontecimentos públicos e vidas privadas à maneira clássica é preciso reinseri-lo na série da qual é parte:

³⁶² ANDERSON, Perry. “Trajetos de uma forma literária”. NOVOS ESTUDOS, n 77, Março/2007. p.206. Disponível no site: www.scielo.br/pdf/nec/n77/a10n77.pdf, em 05/10/2009.

³⁶³ JAMESON, p. 193.

³⁶⁴ *Idem*, p. 207.

³⁶⁵ ANDERSON, p. 207.

³⁶⁶ *Idem*, p.207.

O romance histórico [...] é produto do nacionalismo. Isso vale tanto para Tolstoi quanto para Scott, Cooper, Manzoni, Galdós, Jokái, Sienkiewicz e muitos outros.³⁶⁷

Acrescentamos que isso vale também para Ana Miranda. Neste ponto, P. Anderson inicia uma descrição do trajeto do romance histórico, marcado por mudanças relacionadas à situação nacional. O historiador demonstra que a tônica do nacionalismo sempre foi algum tipo de resposta contra-revolucionária à Revolução Francesa e cada situação nacional originou, no século XIX, a sua forma própria e distinta de imaginação e retrospecto. Aspecto que tentamos demonstrar, neste trabalho, com as análises comparativas de *Ivanhoé* e *Os noivos*, bem como entre *Iracema* e *O príncipe de Nassau*.

O foco da narrativa de construção nacional de Walter Scott se diferencia, de acordo com P. Anderson, por sua localização em território que escapou ileso às Guerras Napoleônicas, correspondendo à dualidade do reino britânico. Em *Ivanhoé*, por exemplo, temos a história heróica da emergência da identidade nacional inglesa que toma forma na luta entre saxões democratas e normandos aristocratas na antiguidade média. P. Anderson concorda com Jameson sobre a presença de “contrastes melodramáticos e estereótipos moralizantes” na obra do romancista escocês, mas lembra que Scott foi também “o cronista da trajetória peculiar de sua Escócia natal, uma sociedade bastante distinta no interior desta história maior.”³⁶⁸ E, justamente, foi esta capacidade de representar o choque trágico entre tempos historicamente distintos e entre suas formas sociais características, o que levou Lukács a elevar a ficção scottiana acima dos moralismos do melodrama de época. Em *Guerra e paz*, conforme Anderson, este choque está ausente “falta ao conflito ostensivo um adversário imaginado a fundo”³⁶⁹. O romance *Guerra e paz* se distancia do nacionalismo romântico não apenas pelos extraordinários dons de observação de Tolstoi ou pelo senso de construção panorâmica, mas também pela análise psicológica apreendida de Rousseau e Stendhal.

³⁶⁷ *Idem*, p.207.

³⁶⁸ *Idem*, p.209.

³⁶⁹ *Idem*, p. 210.

Conclui P. Anderson, então, que “se o romance histórico começa como um exercício de construção nacional no rescaldo da criação romântica à Revolução Francesa e à expansão napoleônica, os resultados variam segundo cada contexto”.

³⁷⁰ Ou seja, o vazio do espaço político em *Guerra e paz* decorre do fato de que o Império Russo era uma grande potência constituída que a vitória de 1812 simplesmente conservou como antes. Na Itália setentrional o domínio francês era estimado mais que detestado e, portanto, não houve reação nacional contra o Primeiro Império. Por isso, Manzoni situa *Os noivos* no período da dominação espanhola sobre Milão no século XVII, evitando o antiquarismo excessivo, ao mesmo tempo, oferece uma parábola da vida popular que instigava o sentimento patriótico sob a Santa Aliança.

Na segunda metade do século XIX, o sucesso de mercado e o prestígio estético conquistado pelo romance histórico entram em decadência e, no início do século XX torna-se *déclassé*. A variante modernista para o tipo de romance histórico teorizado por Lukács torna-se impossível, segundo P. Anderson, devido à ressaca em relação ao melodrama deixada pela Guerra de 1914 e ao efeito crítico do Modernismo que privilegia a percepção imediata. Será com a publicação de *Memórias de Adriano* (1951), de Margarite de Youcenar, e com a eleição de *O leopardo* (1963), de Lampedusa, como melhor romance histórico do século XX que esta cena começa a modificar-se.

Esta ressurreição do romance histórico, conforme P. Anderson, foi também uma mutação e anuncia a chegada do pós modernismo em que “a mudança singular mais notável operada na ficção histórica foi a sua reorganização geral em torno do passado.” ³⁷¹ Linda Hutcheon, aprofundando ainda mais esta questão nos dirá que a recuperação do passado no pós-modernismo

Confronta o passado com o presente, e vice-versa. Numa reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada. Se é que ali existe mesmo algo

³⁷⁰ *Idem*, p.211.

³⁷¹ *Idem*, p.216.

de valor. Mas a crítica de sua ironia é uma faca de dois gumes: o passado e o presente são julgados uma à luz do outro.³⁷²

Parece-nos que tanto P. Anderson quanto Linda Hutcheon descartam o caráter nostálgico da ficção histórica da pós-modernidade apontado por Jameson, embora concordem com o mesmo quanto ao fato de que a verdade deixou de ser “abordada pela via da verificação e da verossimilhança, para privilegiar o poder imaginativo do falso e do fictício, da mentira e do engodo fantásticos”³⁷³. Segundo Jameson, a versão pós-moderna do romance histórico não envolveria a dúvida, mas a multiplicidade de versões fantásticas e autocontraditórias da história, não sendo suficientes para configurar uma forma histórica, como o romance histórico, em que “as grandes dimensões do tempo histórico e do tempo existencial podem se conectar com os dois fios que, postos em contato, voltam a acionar o motor desse gênero.”³⁷⁴ Diante da negativa de Jameson sobre a possibilidade da permanência do romance histórico na pós-modernidade, P. Anderson aponta para as diferenças ou mutações da forma neste seu segundo advento. Segundo o historiador inglês:

Agora, virtualmente todas as regras do cânone clássico, tais como explicados por Lukács, são desprezadas e invertidas. Entre outros traços, o romance histórico reinventado para pós-modernos pode misturar livremente os tempos, combinando ou entretecendo passado e presente; exhibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como personagens centrais, e não apenas secundárias; propor situações contrafactuais; disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos; traficar com apocalipses.”³⁷⁵

O argumento de P. Anderson nos parece ser uma síntese do que apresentava Linda Hutcheon, no final da década de 1980, quando relacionava as diferenças entre o que denomina ficção pós-moderna e aquilo que costumamos julgar como sendo a ficção histórica do século XIX. Segundo Hutcheon, três grandes características compõem a definição estabelecida por Lukács para o romance histórico e todas elas

³⁷² HUTCHEON, Linda. *Poética do pós modernismo: História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed.: 1991. p.63.

³⁷³ JAMESON, p.201.

³⁷⁴ *Idem*, p.202.

³⁷⁵ ANDERSON, p. 217.

são contestadas pela forma pós-moderna. Em primeiro lugar, “Lukács achava que o romance histórico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra”³⁷⁶. Se tínhamos um espaço-tipo, teríamos também personagem-tipo, uma síntese do geral e do particular. No romance histórico pós-moderno, observamos que os protagonistas são os excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional e, mesmo as personagens históricas assumem *status* diferente, particularizado, excêntrico. A ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença é adotada e a noção de universalidade cultural é descartada. O protagonista de um romance pós-moderno é, conforme Hutcheon, específico, individual condicionado cultural e familiarmente. É assim que vemos Gregório de Matos (ainda que sutilmente), Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias nos romances de Ana Miranda.

Em segundo lugar, Hutcheon aponta para o fato de que Lukács considerava que o romance histórico era definido pela insignificância da utilização do detalhe, sendo este um simples meio de obter a veracidade histórica. Segundo a pesquisadora canadense, a exigência de muitos leitores de ficção histórica pela precisão ou detalhamento da verdade histórica é contestada de duas maneiras: a) aproveitando-se das verdades e das mentiras do registro histórico, falsificando detalhes históricos para ressaltar falhas mnemônicas e a possibilidade do erro proposital ou inadvertido. É freqüente no romance *Dias e dias* a não especificação ou especificação falsa ou incompleta de datas para fatos históricos como a Balaiada, a produção de poemas ou o ano da morte do poeta, marcando uma narrativa que se constrói pelo filtro da memória, bem como o descaso em relação a esta demarcação da história factual. Cito alguns exemplos:

1) Logo que soube da chegada de Antônio no **dia 3 de novembro**, no *Ville de Boulogne*, viajei para São Luís e aqui estou, esperando no embarcadouro a chegada do velho brigue francês que partiu do L^h Havre, [...] Trago nas minhas mãos os versos que Antonio escreveu para meus olhos, quantos anos, mesmo, tínhamos? Eu doze, e ele treze, pois isso se deu em **1836**. A poesia fala em olhos verdes [...] ³⁷⁷.

³⁷⁶ HUTCHEON, p.151.

³⁷⁷ MIRANDA, 2003, p.15

2) E foi então que veio outra revolta em Caxias, no ano de 38, ou 39, eu creio, uma rebelião popular, uma insurreição de ódio, borrachos facinorosos, chefiada pelo vaqueiro Cara Preta, e o Balaio, e o preto Cosme que tinha sido escravo. [...]³⁷⁸

Na primeira citação temos a omissão proposital do ano em que se encontra a narradora e da informação sobre a morte do poeta que retornava ao Brasil. O ano da morte de Gonçalves Dias é um dado histórico externo que complementa a ambientação da obra. A ausência deste dado, no entanto, não compromete a narrativa que se concentra de forma mais direta no mundo particular do poeta romântico e atinge, de forma indireta a sua história pública. Por outro lado, a informação de que o poema “Olhos verdes” tenha sido produzido em 1836, não consta em biografias ou estudos sobre a produção poética de Gonçalves Dias, já que, segundo Manuel Bandeira, seus primeiros versos datam de 1841 e, de acordo com o próprio poeta em autobiografia, sua primeira poesia “foi dedicada à coroação do atual Imperador, e recitada em um festejo que deram os estudantes brasileiros para celebrar aquele acontecimento.”³⁷⁹ Informação que consta no romance é falsa e, deste modo, vem questionar o estatuto de verdade absoluta da historiografia do século XIX e mesmo dos anos iniciais do século XX. A Balaiada, episódio histórico que marca o temperamento e o clima da época em que vivia o poeta, ocorreu entre 1838 e 1841, no interior do Maranhão. Portanto, a memória da narradora não falhou, mas o leitor preocupado com a especificidade histórica sentir-se-ia, sem dúvida, inquieto diante da dúvida. Vemos, assim, que o detalhe neste romance é utilizado com o propósito de instigar o leitor, provocar a desestabilização de qualquer certeza histórica. b) A forma como a ficção histórica pós-moderna utiliza os detalhes ou os dados históricos. Segundo Hutcheon, o romance histórico tradicional incorpora e assimila os dados históricos para proporcionar verificabilidade ao mundo ficcional, enquanto que na pós-modernidade esses dados são incorporados, mas raramente assimilados. O que se enfatiza, na maioria das

³⁷⁸ MIRANDA, 2003, p. 107

³⁷⁹ *Apud* BANDEIRA, manuel. *Poesia e vida de Gonçalves Dias*. São Paulo: Editora das Américas, 1962. p. 17. De acordo com a biografia escrita por Lúcia Miguel Pereira (1941), em 1846, Gonçalves Dias escreve o poema “Seus Olhos”, inspirado pelo primeiro encontro com Ana Amélia. A construção narrativa de Ana Miranda parodia o dado biográfico como veremos mais adiante.

vezes, é o processo de *tentar* assimilar. Os narradores tentam dar sentido aos fatos históricos por eles coletados e nós, como leitores, podemos ver tanto a coleta quanto a tentativa de organizar a narrativa. Para nós, atualmente, o passado só é acessível pela via textual e não reconhecemos o paradoxo da sua *realidade*.³⁸⁰

Na seqüência, a terceira diferenciação baseia-se na característica estabelecida por Lukács para o romance histórico sobre a relegação de personagens históricas para papéis secundários. De acordo com Hutcheon, apresentar personagens históricas como protagonistas significa, para a ficção histórica pós-moderna, propor reflexões e questionamentos acerca da ligação entre ficção e história. Perguntar como e o que conhecemos sobre o passado hoje marca uma diferença em relação ao romance histórico romântico que pretendia autenticar ou legitimar o mundo ficcional com a presença, em segundo plano, da personagem histórica.

Parece-nos que a argumentação de Hutcheon fundamenta o ponto de vista de Perry Anderson que fixa o olhar sobre as novas formas do romance histórico sem esquecer que os períodos estéticos não são homogêneos e que, portanto, proliferam ainda hoje formas mais tradicionais. Há que considerar, no entanto, segundo Anderson, a organização espacial do universo da ficção histórica para se rastrear a origem de sua mutação. O historiador inglês observa que assim como o conceito de pós-moderno as variantes do romance histórico do século XIX foram inventadas na periferia, foi a “experiência da América Latina que deu origem a essas imaginações de seu passado”³⁸¹, ainda que as fontes do centro não estivessem ausentes. A origem da ficção metahistórica, conforme Anderson, dá-se partir de 1949, com a publicação de *El reino de este mundo*, do caribenho Alejo Carpentier. Na seqüência, aparecem *O século das luzes* (1962), do mesmo autor, *Cem anos de solidão* (1967), de Garcia Marques, e vários outros tributários da forma que irá decolar efetivamente na década de 1970. A descrição feita por P. Anderson desta produção como narrativas que focalizam

a história do que deu errado no continente, a despeito do heroísmo, lirismo e colorido: o descarte das democracias, o esmagamento das

³⁸⁰ HUTCHEON, p.152.

³⁸¹ ANDERSON, p. 218.

guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, os desaparecimentos e torturas que marcam o período”³⁸²

está mais próxima do romance não-ficcional, apresentada por Hutcheon como uma nova variante do confronto entre ficção e história que tomou forma durante a década de 1960.³⁸³ No Brasil, esse tipo de produção perderá força com a mudança do cenário político na década de 1980, quando o regime militar e ditatorial é substituído por uma administração civil e mais democrática. Após demonstrar que as variações da ficção histórica estão intimamente relacionadas com o espaço nacional em que são produzidas, P. Anderson conclui:

o pano de fundo da ficção histórica do período pós-moderno está nos antípodas de suas formas clássicas. Não a emergência das nações, mas as devastações do império; não no progresso como emancipação, mas a catástrofe iminente ou consumada”.³⁸⁴

Considerando os romances históricos em foco neste trabalho, acrescentamos que as “devastações do império” (ou da monarquia), bem como o progresso, têm impacto na história particular de cada poeta. O que nos parece significar que a pretensão de informar para formar ou instigar o sentimento nacional do leitor não cabe neste tipo de produção, pelo menos, não do mesmo modo como se dava no romance histórico do século XIX. Nas análises desenvolvidas anteriormente observamos como cada obra representa pontos de vista específicos sobre a condição nacional brasileira. A necessidade de construir um discurso de nação baseado no descritivismo histórico, espacial e lingüístico alia-se à função didática e de divulgação do romance histórico romântico. Na fase modernista da literatura brasileira, as discussões sobre o tema retornam em resposta às modificações do contexto social, político e ideológico no cenário mundial que proporcionará novos apontamentos sobre o conceito de nação. Assim, a comunidade brasileira imaginada pelos românticos não será a mesma para os modernistas, para quem a poesia é o gênero privilegiado para o desenvolvimento e discussão do tema. A obra de Paulo

³⁸² ANDERSON, p. 218

³⁸³ HUTCHEON, p. 153

³⁸⁴ ANDERSON, p. 219.

Setúbal confirma a continuidade do romance histórico como gênero divulgador e reafirmador do discurso histórico, porém com posicionamento ideológico de traço modernista.

Nos romances *Boca do inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias* há, através da revisitação da memória e do momento literário de cada poeta, uma busca pela representação de uma condição nacional re-emergente. No romance *Boca do inferno*, Gregório de Matos, no século XVII, revolta-se com as atitudes subservientes do Brasil em relação a Portugal, vivendo uma relação de amor e ódio com as duas pátrias, mas sendo ainda um sabiá em liberdade. A narrativa de *Dias e dias* encontra Gonçalves Dias, no século XIX, num contexto de luta pela afirmação da identidade brasileira diante da pátria-mãe, para isso é preciso superar a perda e suportar as limitações da gaiola nacionalista. De outro modo, em *A última quimera*, as reflexões sobre o canônico revelam uma crítica ao sistema histórico-literário brasileiro. Em franco reconhecimento da autonomia da literatura e da comunidade nacional brasileira que discute internamente seu processo de formação.

Assim, se Jameson exige a conexão lukásciana entre grandes acontecimentos sociais e o destino existencial dos indivíduos para a permanência do romance histórico, P. Anderson aposta na idéia de que este *revival* pós-moderno deveria ser visto antes como uma tentativa desesperada de nos acordar para a história, em um tempo em que morreu qualquer senso real dela.

A visão que Ana Miranda imprime em seus romances históricos sobre a matéria da história, assim como de muitos outros autores hoje, parece-nos que se assemelha à visão do anjo da história anunciado por Benjamin, o qual se distancia de algo em que fixa a vista. O anjo de Benjamin é retomado por Perry Anderson para encerrar sua resposta a Jameson e agora encerra também estas reflexões:

Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos.³⁸⁵

³⁸⁵ BENJAMIN *apud* Anderson, p. 220

3.1 A PARÓDIA E AS MARGENS DA NAÇÃO

Observamos acima o posicionamento teórico de Perry Anderson e de Linda Hutcheon a respeito do caráter renovador da produção literária pós-moderna ao apropriar-se de fragmentos da história. A paródia é, conforme Hutcheon, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos no século XX, devido à proposta de auto-reflexividade formal que oferece ao artista um lugar onde possa falar para e a partir de um determinado discurso, mas sem recuperá-lo totalmente³⁸⁶. Considerando a produção de romances históricos no Brasil, poderíamos dizer que tem se estendido ao século XXI. A paródia, definida pela pesquisadora como “imitação caracterizada por uma inversão irônica que nem sempre se dá às custas do texto parodiado” ou como “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”³⁸⁷, quando se utiliza de estratégia irônica, pode apresentar o sentido de contestação aos sistemas narrativos centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados, porém sem aspirar à sua destruição³⁸⁸. Recorrer à paródia e à ironia, nesse sentido, traz como consequência a construção de romances que apresentam tanto o *revival* de discursos de nação, ou da ausência deles, quanto questionamentos sobre a instituição destes discursos.

Como modo de apropriação textual, a paródia pode atuar no âmbito de vasta gama de dimensões textuais. Segundo Hutcheon, tem havido paródias

ao estilo de um período ou movimento, bem como a um artista específico, onde encontramos paródias a obras individuais ou a partes delas, ou aos modos estéticos característicos de toda a *oeuvre* desse artista. As suas dimensões físicas podem ser tão vastas como o *Ulisses*, de Joyce, ou tão pequenas com a alteração de uma letra ou palavra de um texto.³⁸⁹

Nos romances de Ana Miranda, observamos que há variações na dimensão da paródia. Fica-nos clara a apropriação dos estilos literários de cada poeta, tornando cada romance a expressão de um trabalho que privilegia a linguagem

³⁸⁶ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1998.

³⁸⁷ HUTCHEON, *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1998. p. 17

³⁸⁸ HUTCHEON, p. 19

³⁸⁹ *Idem*, p.29

como elemento incorporador ou tradutor de um espírito de época. É a partir e através deste trabalho com a linguagem que se institui nos romances o traço estilístico de cada poeta biografado e a ambientação cronotópica. O empréstimo paródico assinala, nas narrativas, a intersecção da criação e da recriação, da invenção e da crítica. As narrativas transitam entre estilos e ambientes do passado histórico-literário brasileiro e, de dentro deles, propõem uma visão renovada.

Uma das principais paródias presentes nos romances em foco dá-se em relação ao gênero biográfico. Apesar de constituírem-se sobre o tema biográfico, os romances corrompem a estrutura do gênero quando apresentam um recorte específico da vida e da obra dos poetas, compondo uma trajetória de vida por estilhaços, fragmentos documentais que flutuam na fronteira de um encontro entre a ficção e a história. Vozes de expressão nacional, estes poetas são, eles mesmos, estilhaços da história da nação brasileira sobre a qual perdemos a crença do domínio absoluto e mesmo da necessidade desse domínio. É Lyotard quem denuncia o declínio dos grandes relatos:

Na sociedade e cultura contemporânea, sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna a questão da legitimidade do saber coloca-se em outros termos: o grande relato perdeu sua credibilidade seja qual for o modo de unificação que lhe é conferido.³⁹⁰

Assim, o texto pós-modernista busca valorizar a fragmentação, a heterogeneidade, às margens do conhecimento. O passado de glórias e de grandes batalhas pela emancipação do país é substituído pela batalha individual dos poetas que, como a flor que rasga o asfalto e se impõe ao meio, vêm marcar um tempo e um espaço na literatura brasileira. Assim, ao invés de citar poemas ou fragmentos de poemas relacionados a características, temática ou episódios da vida dos poetas, os romances incorporam estes fragmentos a cenas e vozes da narrativa. O deslocamento dos versos para a narrativa propõe uma resignificação dos poemas apropriados, os quais, em geral, são utilizados nos textos biográficos como resultantes de conflitos pessoais, políticos ou amorosos dos poetas. O caráter paródico das apropriações textuais se efetiva pela mudança de função que estes

³⁹⁰ LYOTARD, Jean François. O Pós-moderno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

fragmentos exerciam no texto parodiado. O que era matéria para justificativa, exemplo, explicação, comprovação de fatos e temáticas nas biografias, passa a funcionar como recurso de ambientação, posicionamento ideológico e mesmo como fonte informativa, nos romances.

A paródia é, portanto, um modo de colocação estética em primeiro plano nestes romances históricos, pois “define uma forma particular de consciência histórica, por meio da qual a forma é criada para se interrogar face a precedentes significantes; é um modo sério”³⁹¹. De acordo com Hutcheon, é esta consciência histórica da paródia que lhe dá o potencial para, simultaneamente, enterrar os mortos, por assim dizer, e também para lhes dar nova vida.

Deste modo, Gregório de Matos, Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias são apropriados enquanto construção textual historiográfica e literária. Lembramos, aqui, a dessemiotização pós-moderna do discurso ficcional discutida pelo professor Rogério Lima, ao considerar a construção do romance *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis* (1981), de Haroldo Maranhão³⁹². Os romances de Ana Miranda, de modo semelhante, são construídos a partir de signos cristalizados na historiografia e na literatura. A transcontextualização discursiva permite a recodificação irônica, marcando a paródia como duplicação textual – que unifica e reconcilia – e também como diferenciação – que coloca em primeiro plano a oposição irreconciliável entre textos e entre texto e ‘mundo’.³⁹³

Sobre o aspecto “mundano” da paródia, Linda Hutcheon afirma que ela faz uma conexão com o mundo em pelo menos dois níveis: o da relação da paródia com a sátira e o da necessidade de considerar todo o ato enunciativo em qualquer observação da paródia. É preciso, no entanto, separar a paródia e a sátira, pois ambas são mundanas, no sentido de que conduzem o mundo à arte. No entanto, podem ser diferenciadas por seus diferentes alvos e afinidades com a ironia, tropo retórico comum a ambas. A sátira paródica possui objetivo mais extramural – quer

³⁹¹ HUTCHEON, p.128.

³⁹² LIMA, Rogério. *O dado e o Óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade*. Brasília: EDU/Universa, 1998.

³⁹³ *Idem*, p. 129.

mudar a sociedade e possui, portanto, um *ethos* negativo forte – enquanto que a paródia satírica possui objetivo intramural – pretende questionar convenções e discursos.³⁹⁴ Em síntese, a sátira é uma lição, a paródia é um jogo e, neste jogo, o texto parodiado possui autoridade e valor de troca em relação às normas literárias. Esta bidirecionalidade da legitimidade da paródia, segundo Hutcheon, dá-se por seu status ideológico paradoxal, em que pressupõe autoridade e transgressão, repetição com diferença.

Nos romances em análise, este traço paradoxal da paródia aparece em diversos planos, desde a relação entre a afirmação do caráter ficcional das obras, anunciado nas capas e folhas de rosto, e as referências e notas explicativas sobre a pesquisa historiográfica, sugerindo a justaposição de gêneros como a ficção e a história; até o deslocamento de trechos de poemas para o plano narrativo, incorporados a novos contextos, ampliando ou reduzindo sentidos; e na própria refiguração dos estilos literários. Entre os planos de realização da paródia irônica nos interessa observar, de modo mais atento, a refiguração da condição nacional em cada romance. A existência ou não de um projeto nacionalista e o modo de atuação dos poetas no âmbito político e literário do país parecem ser definitivos em seus projetos literários, bem como no processo de formação do Estado e da literatura nacional. A paródia, neste sentido, é o recurso que possibilita questionar discursos através e a partir daquilo que os constitui, a linguagem.

Partimos, portanto, da idéia de que os romances históricos *Boca do inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias* são construções paródicas: sobreposição de um texto apropriado, parodiado, (da historiografia ou da literatura) e o texto paródico; tendo a ironia como estratégia semântica para a composição do plano da significação dos romances, em que ocorre a justaposição de sentidos, do dito e do não dito. Entendemos, assim, que a apropriação textual apresentada nos romances tanto homenageiam quanto discutem e questionam discursos de nação ou a sua ausência, que serviram a projetos literários do passado. Estes discursos revelam o Brasil barroco, romântico e modernista como “comunidades imaginadas”, de modo que a

³⁹⁴ HUTCHEON, p. 84.

condição nacional do passado constitua uma face paralela e integrante da condição nacional do presente. Embora não possamos visualizá-las ao mesmo tempo, é da visão alternada destas variantes da condição nacional que se constitui um outro discurso de nação que não exclui ou nega os discursos anteriores. Nisso constitui-se o irônico que, repetimos, acontece através e a partir da interpretação do leitor.

3.1.1 *Boca do Inferno*: desconcerto nativista

O caráter paródico do romance *Boca do Inferno* se dá pela utilização do discurso histórico como fonte de investigação para o questionamento de seu próprio estatuto de verdade, sua autoridade e seu processo de construção. Assim, a história como fonte de pesquisa fornece à narrativa do romance dois focos marginais, que ganharão a função de centro como forma de ataque à centralização proposta pela narrativa canonizadora da história. Estes dois focos sintetizam o caráter biográfico e histórico do romance, apresentando a vida de um poeta desregrado, porém visto como ser essencial do espírito da época colonial, a partir de um fato histórico, o crime, lembrado por narrativas biográficas mais como tempero picante do que como fato realmente importante para a história e a formação de uma identidade brasileira. No entanto, na narrativa ficcional, este acontecimento histórico amarrado à vida e à obra do poeta barroco constitui um marco no processo de transformações políticas e literárias importantes para a formação cultural e identitária do Brasil.

Pedro Calmon, narra a “estrondosa morte do alcaide-mor” de modo bastante sintético, porém com alguns detalhes importantes e intitula o desfecho como “O crime”. É notório que o historiador dá importância à exatidão temporal dos fatos, enquanto que a ficcionalização deste fato privilegia a descrição do espaço e da visualização da cena.

Às 10 horas da manhã de 4 de junho de 1863, oito mascarados surpreenderam Francisco Tele na rua do colégio. Ia na *serpentina*, aos ombros de dois pretos. A tiro, derrubaram os condutores; impediram o alcaide de saltar da rede desembainhando a

espada; e um deles, arrancando a máscara (o tenente Antônio de Brito de Castro), bradou: *Matá-lo-ei de frente e com meu pulso, como cavaleiro*. E vibrou-lhe o golpe mortal.
Deixaram-no agonizar e fugiram para o Colégio dos padres.³⁹⁵

Vejamos como se dá a apropriação paródica no romance, que não apresenta a data, nem o horário do acontecimento. Sabemos apenas que é pela manhã:

Tensos, alertas, com os capuzes em torno da cabeça e as armas empunhadas, os oito homens se emboscaram nos desvãos da rua de Trás da Sé. Dois a dois, aguardaram.

A mudança do local do crime é ficcionalmente importante, pois sugere que os assassinos se escondiam atrás da igreja, indicando, simbolicamente, a posição intermediária, mas não isenta, dos jesuítas na empreitada. No entanto trata-se o mesmo local, pois a catedral da Sé, na Bahia, localizava-se na mesma rua do Colégio. A narrativa do romance segue acrescentando a presença de um molecote a auxiliar os conspiradores, chamando a atenção do alcaide e fazendo-o abrir as cortinas da liteira para ouvir o brado dos encapuzados:

‘Morte ao alcaide-mor Francisco Teles de Menezes, áulico lambe-cu do Braço de Prata’. Gritou um dos homens da emboscada. Os olhos do alcaide-mor cintilaram ao ver os encapuzados cercando a liteira. Fechou as cortinas, nervoso. Os escravos mal tiveram tempo de se defender, atingidos por tiros de bacadarte caíram ao chão.³⁹⁶
[...] Um dos homens retirou o capuz. O alcaide empalideceu ao reconhecer Antonio de Brito, o inimigo que havia pouco tempo tentara matar. Por um momento tudo pareceu parar. Os homens ficaram estáticos como imagens de pedra.
[...] O alcaide-mor meteu a mão na cintura, tirou a garrucha e atirou em Brito, acertando-o no ombro. Um conspirador, com um golpe de Alfanje, decepou a mão direita do alcaide.³⁹⁷

A partir daí a narrativa do romance acrescenta nova tentativa de reação do alcaide, mas “Antonio de Brito foi mais rápido, cortando fundamente a garganta de Teles de Menezes com seu gadanho”³⁹⁸. Apesar do golpe final no peito o alcaide

³⁹⁵ CALMON, Pedro. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Bloch, 1983. p.65. (Itálicos do autor)

³⁹⁶ MIRANDA (1989), p.26.

³⁹⁷ *Idem*, p.26-27.

³⁹⁸ *Idem*, p. 27

encontra forças para dizer: “O Braço de Prata vai me vingar”. O grupo foge em direção ao Colégio dos jesuítas, levando a mão decepada.

A morte do alcaide para a biografia do poeta significa o início das perseguições políticas e da decadência financeira, mas para a Cidade da Bahia e para a colônia significava a desestabilização do poder instituído pelo governador e seus comparsas que, na visão de Gregório de Matos, Antonio Vieira e Gonçalo Ravasco, impediam os avanços políticos, culturais e econômicos da colônia. Como consequência do crime, observamos que o início do romance marca o estado de decadência cultural, moral, política e ética da Cidade e o poeta acompanhando-a pela janela, mas à medida que a narrativa avança e as perseguições se fortalecem, o poeta decaído, após o exílio, passa a perambular pela cidade. Ele de observador passa a andarilho e a cidade andrajosa tem, enfim uma manhã luminosa com brisa fresca que traz a notícia da destituição de Antonio de Souza do cargo de governador da Bahia e a restituição de Gonçalo Ravasco ao cargo de secretário de Estado e da Guerra. Aparentemente, restitui-se a ordem.

O romance que apresentamos como construção paródica vem questionar também as categorias de gênero, pois se assemelha tanto à narrativa biográfica quanto à narrativa histórica, mas esta semelhança se dá no nível da diferença, já que insere estas narrativas no mundo da ficcionalidade, onde a objetividade, a finalidade e a autoridade narrativa são contestadas, mas não destruídas, pois o questionamento que se faz sobre a autoridade e a objetividade do discurso histórico depende da existência deste discurso que lhe serve de instrumento. É preciso, portanto, que o romance apresente o discurso da história para, então, subvertê-lo e esta subversão deve geralmente ocorrer no âmbito ficcional. É dando voz aos personagens históricos, como testemunhos de um outro ponto de vista possível sobre a história, que o romance põe em discussão a autoridade do discurso histórico. Este outro ponto de vista cria um novo centro narrativo que era antes visto como periférico, não por ser um acontecimento menos importante, mas porque um outro ponto de vista havia sido eleito como verdade histórica hierarquicamente superior, de acordo com interesses ideológicos difundidos em tempos, espaços e culturas diferentes.

Gregório de Matos, no romance, é expressão tanto do colonizador, por formação, quanto do colonizado, pela experiência vivida. É neste sentido que o poeta é um ex-cêntrico que se identifica “com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado”³⁹⁹. Ou seja, o poeta se identifica com o poder maior que está na Europa e, por sua formação intelectual europeizada, aspira a este poder que, no entanto, lhe é negado e só será concedido oficialmente no século XIX, quando interesses históricos e literários permitirem.⁴⁰⁰ Segundo o historiador Pedro Calmon, em 1713 o poeta Tomaz Pinto Brandão foi o primeiro a lembrar Gregório de Matos, imitando-lhe o estilo e mais tarde Nuno Marques Pereira, na segunda parte *d’O Peregrino da América*, cita-o na relação dos poetas da cidade ao lado de Eusébio de Matos. Porém, não o mencionou Rocha Pita na *História da América Portuguesa* por motivos assumidos pelo historiador do século XVIII: “não lhe perdoaria a rima de mim...”. A narrativa de Calmon deixa claro que, apesar da poesia de Gregório de Matos não ter, no século XVIII, subido “a dignidade dos prelos, caíra no luxo das livrarias, delas saltando para a tradição popular”.

A visão pessimista em relação ao futuro da Cidade da Bahia e a imagem pejorativa que o poeta constrói são antes fruto do desejo de edificação de uma imagem moral da cidade. É presente o desejo do poeta de que, através da crítica, ocorram mudanças, ainda que estas mudanças se dêem no sentido de uma aproximação aos costumes e crenças européias. Não há intenção meramente destrutiva, no sentido de que a Cidade da Bahia não represente nada (em termos de identidade) nem para o poeta, nem para o Brasil, por ver-se dominada pelas leis ou, ao contrário, por não se deixar dominar totalmente pela cultura de Portugal. Ou seja, o próprio posicionamento do poeta em relação à Cidade da Bahia é paradoxal, pois ao criticar as atitudes da população ele, ao mesmo tempo, critica a exploração mercantilista feita por Portugal⁴⁰¹. Ao mostrar como os vícios aqui se tornam virtudes, comprova a ausência do domínio português no que diz respeito aos

³⁹⁹ HUTCHEON, *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 88.

⁴⁰⁰ CALMON, Pedro. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Bloch, 1983. (p. 212 – 217).

⁴⁰¹ O melhor exemplo desta crítica é o poema “Triste Bahia”, que fala das transformações ocorridas na cidade devido à chegada da “máquina mercante” que a fez dar “tanto açúcar excelente pelas drogas inúteis”. Deste modo, o poeta coloca os mercadores como o primeiro móvel da ruína da cidade.

aspectos culturais em formação. O que valia como virtude na Europa, nem sempre era possível ser conservado numa terra que os olhos do rei alcançavam apenas através de cartas.

Apesar de ter formação intelectual aos moldes portugueses, Gregório de Matos reconhece a brasilidade, portanto, pelos vícios vistos como virtudes. Considerando que uma não-identidade é também uma forma de identidade, ou seja, o fato de não se identificar totalmente com o “espírito humano”⁴⁰² europeu abre a possibilidade de formação de um novo espírito não menos humano que o imposto pelo colonizador e durante muito tempo aceito pelo colonizado. Assim, a formação intelectual e o ativismo político e social de Gregório de Matos o fazem oscilar, num movimento pendular, entre duas identidades e duas culturas: a colonial e a do europeu e, assim, pé lá e pé cá é que ele melhor representa este espírito multicultural que é o ser brasileiro.

No romance *Boca do Inferno* este movimento pendular se concretiza em atos e palavras, pois o poeta está dividido entre uma figura que observa a cidade através de uma janela e a descreve e outra que é parte desta cidade circulando por seus becos, prostíbulos, palácios e igrejas. Esta duplicidade de Gregório de Matos é refiguração paródica daquela apresentada estilisticamente em sua obra poética e possibilita a construção do personagem em sua complexidade humana, característica do espírito barroco que se instalava no Brasil, adequando-se ao contexto e ao ser brasileiro que se formava.

Na narrativa, as apropriações de trechos dos poemas de Gregório de Matos constituem uma espécie de metonímia, em que não se desconsidera o todo dos textos, mas também não o apresenta. Se na biografia de Pedro Calmon, a qual tomamos como exemplo, os poemas são ilustrativos do estilo e do posicionamento ideológico do poeta, incorporados à narrativa romanesca eles adquirem estatuto pragmático, mundano, tornam-se fala, descrição de espaços, impregnando a

⁴⁰² SANTIAGO, Silviano. Atração do mundo (políticas de Globalização e de Identidade na moderna Cultura brasileira). *Unas Lecture*, Berkeley, out/nov. 1995. Disponível em: <http://www.ufrj.br/pacc-equipessilviano.html>. A expressão é de Joaquim Nabuco e sintetiza a idéia de que “*O espírito humano, que é um só e terrivelmente centralista, está do outro lado do Atlântico*”.

narrativa com o estilo do poeta. Os versos de Gregório de Matos são o próprio poeta desfeito em linguagem.

Assim, o nativismo de Gregório de Matos ou o seu sentimento de pertencimento à colônia está, no romance de Ana Miranda, inscrito pela relação ser, espaço e tempo, sendo o espaço cultural territorializado elemento definidor do ser nacional em processo de formação. Apropriações de poemas que descrevem criticamente a Cidade da Bahia revelam este ponto de vista. Deste modo, quando no romance encontramos:

‘Esta cidade acabou-se’, pensou Gregório de Matos, olhando pela janela do sobrado no terreiro de Jesus. ‘Não é mais a Bahia. Antigamente havia muito respeito. Hoje, até dentro da praça, nas barbas da infantaria, nas bochechas dos granachas, na frente da força fazem assaltos à vista’.⁴⁰³

O leitor que conhece a obra do poeta se lembrará do poema “A huma cobra qu [sic] se dizia andava no boqueirão de Sancto Antonio do Carmo”. Citamos o poema para que se possa observar diferenças e semelhanças.

**Acabouçe esta cidade
senhor, já não he Bahya,
já não ha temor de Deus,
nem del Rey, nem da Justiça.
Lembrame que ha poucos annos,
inda não hâ muytos dias,
que para qualquer função
de hum crime, prizão se via,
Hião por ese certam
ao centro da Jacobina
prender algum matador
inda que foçe a espadilha.
**E hoje dentro na prassa,
nos barbas da Infantaria,
nas boxexas dos granaxas.
com pote, e força a vista**
Que esteja hum surucucû,
com soberanna ouzadia,
feita parca das ydades,
cortando ao pos às vidas?
Com tantas mortes as costas
que não haja huma rifa,
de paos, que ao tâl matador
lhe ponha o basto em sima**

⁴⁰³ MIRANDA, p. 13

He muyto barbaro rigor
 o desta cobra atrevida,
 que esteja na estrada publica
fazendo asaltos a vista
 Onde está Gaspar Soares
 que não vay â espora fita
 Ainda sujeito a revisão 29
 no lazão lansarlhe a garra,
 e mettella na enxovia
 Se está no mato emboscada
 no seu mocambo metida,
 mandemlhe hum terço ligeiro
 de Infantes de Henrique Dias.
 Se dizem que está na peça,
 sem lhe fogo â culimbrina,
 já quye faz peças tam caras
 custelhe esta peça a vida.
 Vem quatro, ou seis Artelheyros
 cavalgarlhe a Artelharia,
 por que sendo noyte, dê
 fogo, â toda a couza viva
 Tira com ballas heruadas,
 A que não hã medissina
 porque a trãs sempre na boca,
 com veneno, e sallina.
 E o cazo he mostruzidade,
 poreo não hê maravilha,
 que haja cobras, e largartos,
 entre tanta sevandija
 Sô digo que he boa pessa,
 por que na pessa escondida
 vèlla na pessa de noyte,
 dorme na pessa de dia.⁴⁰⁴

O recorte e as alterações da forma, do conteúdo e do contexto marcam a diferença textual na apropriação, mas a intenção de descrever o estado de decadência da cidade permanece. Na narrativa, os versos sugerem ainda o que está por vir: o assassinato do alcaide. Notamos que o descontentamento do poeta em relação à situação da cidade dá-se devido às mudanças políticas, com as quais ele não concorda. No poema, há o tom de denúncia do matador autorizado pelo poder público que no romance entendemos tratar-se do alcaide-mor. A frase “antigamente havia muito respeito” sintetiza a idéia de que já não há justiça na cidade. Assim como a “surucucu com soberana ousadia” que está “na estrada pública fazendo

⁴⁰⁴ MATOS, Gregório de. In: SILVA, José Pereira da. *Obra poética de Gregório de Matos*: transcrição e manuscritos. Disponível no site www.filologia.org.br/pereira/textos em 05/11/2009.

assaltos a vista”, no romance estão também os encapuzados prontos para a vingança escondidos atrás da igreja. A falta dos detalhes narrados no poema propõe, na narrativa ficcional, um outro sentido ao pensamento de Gregório de Matos, mas sem destituir o sentido dado pelo poema. O que era denúncia de abusos do poder passa a ser também anúncio da desordem geral.

O empréstimo do texto do poeta gera uma alternância de sentidos na medida em que o leitor identifica o poema, mas não encontra o todo significativo. Entre o sentido de denúncia e o de anunciação há uma diferença de amplitude que vai do particular para o geral. Do mesmo modo, o romance não é apenas uma narrativa sobre a vida do poeta e sua literatura, mas também sobre a vida na colônia, sobre a formação da identidade nacional brasileira.

As reflexões sobre a influência do escritor do Barroco espanhol Gongora y Argote parecem marcadas por um sentimento de inveja do seu cultismo. Gregório de Matos que transitou entre os estilos do movimento barroco foi influenciado também por Quevedo, praticante espanhol do traço conceptista. O romance, talvez por enfatizar a face satírica de Gregório, propõe o gongorismo como aspiração inatingível pelo poeta da América colonial. Sua localização, Estar no lado escuro do mundo, comendo a parte podre do banquete parece ser motivo suficiente para que não se alcançasse o culteranismo do poeta espanhol. A questão proposta ao leitor é: “Teria sido bom para Gregório se tivesse nascido na Espanha? Teria sido diferente?”⁴⁰⁵ A pergunta pressupõe o conhecimento do leitor sobre a história biográfica do poeta barroco e, ao mesmo tempo, o lança em direção à narrativa para nela descobrir o motivo da pergunta.

Para aquele que conhece ou tem em mãos a biografia de Gregório poderia considerar a pergunta uma provocação irônica. Ao sair de Coimbra compôs versos hostis à cidade que diziam “Adeus Coimbra inimiga,/ dos mais honrados madrastra,/ que eu vou para outra terra/ onde viva mais à larga. [...]”⁴⁰⁶ Mais tarde, diante do infortúnio e da distância relembra “Eu sou conimbriense/ nascido nestas montanhas.

⁴⁰⁵ *Idem*, p. 13.

⁴⁰⁶ CALMON, p. 28

[...]”⁴⁰⁷. Assim, poderia o leitor concluir que se Gregório tivesse nascido espanhol, talvez satirizasse ou denunciasses as mazelas da Espanha e dos espanhóis. No entanto, seria ainda grande poeta.

Fica aberta, no romance, a discussão iniciada com a publicação da *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, que teve como debatedores – em polêmica bem conhecida, mas que vale ser retomada aqui – Afrânio Coutinho e Haroldo de Campos. De acordo com Candido, para que haja de fato literatura é preciso escritores conscientes de seu papel, capazes de consolidarem uma obra que estimule a formação de um público, de modo que com esses três elementos se promova a "continuidade literária"⁴⁰⁸. Ou seja, a não-ruptura das obras com seu público, a fim de que se possa configurar um sistema. Esse "esforço de glorificação dos valores locais" é, segundo Candido, "fruto de condições históricas"⁴⁰⁹, de um desejo de desenvolver autonomia e unidade quando o Brasil deixou de ser colônia e se tornou nação. Isso impõe à consciência brasileira a necessidade de construir uma identidade nacional, tornando-a a missão de todo o escritor.

Haroldo Campos, em *O Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira* (1989), coloca-se contrário ao modelo de historiografia presente na obra de Antonio Candido. Campos argumenta que esse modelo "é necessariamente redutor" e que no Romantismo, a "'autenticidade' e 'permanência' são entendidos como valores 'auráticos', não-críticos, a-históricos, na medida em que são avaliados por um cânon axiológico absoluto, alçado à condição de verdade atemporal"⁴¹⁰. O poeta e ensaísta afirma que a exclusão do Barroco por Candido, em seu modelo de formação, privilegia o olhar romântico e assume uma perspectiva crítica anacrônica.

Em sua obra, *Conceito de Literatura Brasileira* (1981), Afrânio Coutinho também se coloca contrário ao modelo de formação de Candido. Coutinho defende o Barroco como movimento pertencente à literatura brasileira, identificando Gregó-

⁴⁰⁷ *Idem*, p. 27

⁴⁰⁸ CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. p. 24

⁴⁰⁹ *Idem*, p.27

⁴¹⁰ CAMPOS, Haroldo de. *O Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989. p. 34 -35.

rio de Matos como o primeiro autor dessa literatura pelo seu sentimento nativista. Segundo o autor, "a brasilidade já se vinha constituindo, consolidando e libertando havia muito antes da fase de 1750 a 1836".⁴¹¹ O autor defende, portanto, que a formação da literatura brasileira iniciou-se com o Barroco. Os argumentos apresentados pelo crítico são de que o descrédito do movimento Barroco pelos portugueses tem motivos políticos e sociais. Pelo fato de o Barroco ter sido um fenômeno originalmente espanhol, a preocupação com a "importação cultural (...) se somava à dominação política"⁴¹², gerando a condenação e a repulsa dessa estética. Portanto, segundo Coutinho, o sentimento do ideal nacional de se libertar do poder de Portugal que existia desde os primeiros tempos, fez com que os brasileiros buscassem modelos fora de Portugal, encontrando no Barroco espanhol uma forma de reagir contra o jugo português. Dessa forma, Coutinho atribui ao Barroco brasileiro uma preocupação nativista.

Silviano Santiago, por outro lado afirma que o compromisso missionário dos pensadores brasileiros (escritores e pensadores de cultura de modo amplo) tem sempre como horizonte de reflexão a oposição entre o local e o universal. O escritor romântico abandona qualquer complexo de inferioridade em relação à Europa (o "lá") deixando de copiá-la, para, então, refletir, apresentar e valorizar as particularidades do Brasil (o "cá") em suas obras. Parece-nos que, ao barroco brasileiro faltou abandonar este complexo de inferioridade, deixar de copiar Gongora, Quevedo e Camões. O romance explora esta questão do sentimento de inferioridade, apresentando a opinião de Gregório sobre seu próprios versos:

As poesias líricas que escrevia lhe pareciam muito abaixo das de Gongora y Argote. E inúteis. Nas duas mil casas da Bahia, as pessoas estavam mais preocupadas com a concupiscência e a avidez pecuniária do que com o espírito.⁴¹³

E para encerrar a discussão com o rabino sobre a publicação de seus textos poéticos Gregório de Matos diz: "Estou apenas sendo justo, senhores filósofos, faço

⁴¹¹ COUTINHO, Afrânio. Formação da Literatura Brasileira. In: _____. *Conceito de Literatura Brasileira*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1981. p. 39.

⁴¹² *Idem*, p.40.

⁴¹³ MIRANDA 1989, p. 204

versos para os que não sabem ler”⁴¹⁴. Quase sempre o que justifica o caráter profano, inferior das composições aos olhos do poeta é o meio em que vive. A narrativa, portanto privilegia esta visão do ser marcado pelo território cultural em que vive (a colônia) e não pelo espaço no qual se formou (Portugal). É o narrador quem anuncia a incorporação da cidade por Gregório de Matos:

Ninguém conseguiria mudar a natureza de Gregório de Matos. Não havia mais nenhuma mulher em Portugal para ser fornicada. Tampouco tinha o poeta mais nada a aprender por lá. Estava sendo devorado por um monstro que não via, estava numa cidade decomposta, sediado entre seu espírito fecundo e sua alma mordaz. Poderia ter-se dedicado à lírica ou à transcendência espiritual, como Vieira, mas abdicara da graça da manhã ensolarada e dos mistérios suaves, deixava-se vagar pela esfera mais funda e por isso o chamavam Boca do Inferno. Mas boca do inferno não era ele. Era a cidade. Era a colônia.⁴¹⁵

O mesmo narrador apresenta no Epílogo do romance o destino das personagens que o mesmo se dá em relação à cidade que “haveria de ser sempre um cenário de prazer e pecado [...]. Não deixaria de ser, nunca, a cidade onde viveu o Boca do Inferno”⁴¹⁶.

O fato de o Brasil não estar constituído como Estado-nação está implícito no questionamento proposto pelo narrador no início do romance e certamente influenciaria a produção literária de Gregório de Matos, pois tratar-se-ia de um outro contexto histórico. Observamos que as apropriações de poemas e fragmentos biográficos contribuem para a construção de um discurso voltado para o caráter nativista do poeta barroco. A cidade, a população da colônia, sua situação política e econômica adquirem forma e expressão através dos fragmentos de textos que se deslocam dos registros históricos para a narrativa romanesca. É esta transcontextualização de gênero, estilo e convenções a que chamamos de paródia. O traço irônico desta paródia surge no trânsito entre os textos apropriados e o modo como são apresentados no romance, no plano semântico que se institui pela justaposição de discursos.

⁴¹⁴ *Idem*, p. 206

⁴¹⁵ *Idem*, p. 232

⁴¹⁶ *Idem*, p. 326

Como pudemos ver na apropriação do poema acima, enquanto a leitura integral do texto leva o leitor a construir uma idéia sobre a decadência da Cidade da Bahia do século XVII; no romance, alguns versos deste poema são apresentados como introdução à narração do assassinato do alcaide-mor, do qual o poeta é cúmplice. Os versos emprestados vêm sugerir tanto uma explicação contextual para a ocorrência do crime – a desordem geral – quanto a reiteração da crítica antes feita por Gregório de Matos. Assim, o poema que tem o mote, anteriormente citado, “A huma cobra qu [sic] se dizia andava no boqueirão de Sancto Antonio do Carmo” introduz o olhar e o posicionamento do narrador que filtra os textos de Gregório e de seus biógrafos. Poderíamos pensar aqui na construção do romance como um palimpsesto de leituras. Quanto mais aprofundamos a leitura, encontramos resquícios, sinais de outros textos ou outras interpretações sobre a condição do poeta, de seu espaço social e de seu tempo.

Encontramos no romance descrições do espaço que vão da objetividade fotográfica à subjetividade poética. Estas descrições ambientam a narrativa tanto quanto interferem no caráter das personagens e, assim como Gregório de Matos, toda a população encontra-se corrompida pelo caráter paradisíaco e ao mesmo tempo demoníaco da cidade e pelo conflito cultural, político e econômico com a pátria-mãe, modelo de civilização. Lembramos aqui de Homi Bhabha que afirma que uma nação só se constitui pela necessidade de marcar diferenças em relação a um outro. Ou seja, só faz sentido caracterizar ou definir uma identidade nacional brasileira porque há uma necessidade de afirmação e de diferenciação em relação à nação americana, inglesa, francesa, etc. Assim, a ausência de uma unidade cultural e política autônoma, na colônia, poderia justificar o caos administrativo, mas parece que, no romance, esta ausência de um discurso de nação assinala também uma diferença em relação ao outro. Reclama-se a dependência política e a usurpação econômica exercida pela nação portuguesa que, pela distância, não consegue atuar administrativamente. A voz de Antônio Vieira que acusa:

‘Nos Brasis, nas Angolas, nas Goas’, continuou o jesuíta, ‘nas Malacas, nos Macaus, onde o príncipe só conhece por fama e se obedece só por

nome, aí são necessários os criados de maior fé e os talentos de maior virtude. Dize isso a Sua Alteza, Gonçalo. Se em Lisboa, onde os olhos de príncipe vêem e os brados do príncipe se ouvem, faltam à sua obrigação homens de grandes obrigações, que será *in regionem longinquam*? O que será, nas regiões remotíssimas, onde o príncipe, onde as leis, onde a justiça, onde a verdade, onde a razão, e até mesmo Deus, parecem estar longe?’ ⁴¹⁷

O encontro de Gregório de Matos com o rabino Samuel da Fonseca motiva o narrador a dar notícias da realidade nos engenhos e, tratando da economia açucareira, afirma que “além de enfrentar as inclemências da natureza e as dificuldades inerentes à produção, os senhores da cana estavam sujeitos a uma política desastrosa da coroa” ⁴¹⁸. Mais adiante, o narrador explica que os produtores pagavam ainda as despesas da guerra contra Holanda, “mas a colônia andava atrelada a Portugal. As moedas e riquezas não ficavam no Brasil. A economia marchava conforme as circunstâncias viessem a atender as necessidades do regime fazendário da metrópole”. Por aí vemos o quanto custava à colônia a dependência administrativa de Portugal, por isso a irritação de Gregório de Matos que sentencia: “Os brasileiros são bestas, e estarão a trabalhar toda a vida por manter maganos de Portugal” ⁴¹⁹.

Que me quer o Brasil, que me persegue?

.....
Com seu ódio a canalha, que consegue?
que aqui honram os mofinos
e mofam dos liberais

**Que os Brasileiros são bestas,
e estarão a trabalhar
toda a vida por manter
maganos de Portugal.** ⁴²⁰

A voz do poeta a recitar apenas uma parte do poema, conclui o raciocínio do narrador, mas deixa um espaço para que lembremos da perseguição por que estava

⁴¹⁷ MIRANDA, p.215

⁴¹⁸ *Idem*, p.292

⁴¹⁹ *Idem*, p. 293.

⁴²⁰ MATOS, Gregório de. *Obra Poética*. Editora Record, Rio de Janeiro, 1992. Disponível no site: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/27.html#-1>, em 05/11/2009. (Negrito nosso)

passando e era motivo da visita ao rabino. Assim, a duplicidade significativa dos versos emprestados pelo romance nos leva a pensar sobre a relação entre Brasil e Portugal, bem como sobre a relação entre o poeta a colônia e a metrópole.

O espaço do romance incorpora aspectos culturais e morais impostos pelo colonizador, mas sem abandonar totalmente as características de origem. Há, com isso, uma espécie de unificação ou congruência entre ser e espaço, os quais são marcados ideologicamente pelo tempo histórico narrado. A cidade e Gregório de Matos são figuras máximas incorporadoras do espírito da época. A primeira por sediar tanto eventos históricos quanto a vida do poeta e a segunda por representar o sentimento do mundo barroco no Brasil. O que desencadeia esta representação no romance é o assassinato do alcaide Francisco Telles, fato que assinala o recorte que se faz sobre a vida do poeta e sobre a história do Brasil, para apresentar e desenvolver questionamentos e reflexões a respeito das imposições moralizantes dos colonizadores sobre os colonizados, do caráter canônico da história e da crítica literária.

Nesta arena em que a Cidade da Bahia se transforma constroem-se dois centros: a personagem Gregório de Matos, de caráter múltiplo (histórico e literário; advogado e político; poeta e assassino) e o assassinato que, representando a guerra pelo poder, é um divisor de águas no romance: de um lado está a aristocracia colonial, com o apoio da Igreja, e do outro está o poder colonizador. Há um jogo entre representantes da terra e representantes da coroa. Sobre todas as dualidades paira a ficcionalidade questionadora que propõe um discurso que não é nem o discurso canonizado pela história nem um discurso totalmente novo ou inventado. O discurso do romance propõe a idéia de que entrar na história pela Cidade da Bahia do final do século XVII, ou pela vida de Gregório de Matos, significa entrar num período de formação da identidade cultural brasileira pela boca do inferno num duplo sentido: a) o de que se inicia uma caminhada por um mundo de maldades e desordens e b) o de que o inferno é um mundo multiforme de contradições presente em toda a complexidade humana de Gregório de Matos.

A cidade da Bahia, enquanto microcosmo do Brasil colônia, é refigurada por Ana Miranda tal como a descrevem os documentos históricos e os poemas de Gregório de Matos, é síntese significativa destes textos e contribuem para a refiguração do poeta. Entre os textos parodiados e o texto paródico há uma mudança da visão panorâmica (da época, do estilo barroco, do espaço social e político da vida do poeta) para uma visão fragmentária.

Parece haver, no romance, um espírito de época se manifestando em toda a colônia, lugar de confronto entre dois centros de poder: o que se forma na colônia e o do colonizador que tenta expandir seus domínios. No poeta, visto por sua obra, esta oposição não resulta nem da supremacia do padrão da metrópole, nem do americano, há nele uma coexistência ambígua de duas culturas, duas tradições, dois centros, fazendo Gregório de Matos oscilar de um centro a outro sem definir-se.⁴²¹ O espírito de época presente na poesia de Gregório de Matos está lá não apenas porque ele vivia no século XVII, mas também porque ele observava, conhecia, atuava e, mais importante, porque ele registrou-se, através da linguagem poética, como homem do seu tempo influenciado e modificado pelo contexto social e histórico.

Há, na obra do poeta Gregório de Matos, dois centros, que se apresentam através do confronto entre duas figuras antagônicas refletidas na sua formação epistemológica e biográfica. Por um lado, está o poeta em sua formação histórica a partir de um colonialismo português (econômico, jesuítico...) e por outro a realização desta formação, enquanto experiência, na colônia – terra que se apresenta como a inversão da Europa.

A apresentação de Gregório de Matos no romance demonstra uma preocupação em dar a ele complexidade humana através de seu lugar no mundo barroco, de sua representação como figura histórica e política, através de suas

⁴²¹ Esta construção de Ana Miranda é uma visão do “ser brasileiro” que muito se parece com a descrita por J. Nabuco e analisada por S. Santiago em “Atração do Mundo” (1995) op. cit. Para Nabuco “*os americanos pertencem à América pelo sedimento novo, flutuante do seu espírito e à Europa por suas camadas estratificadas*”. Esta dupla formação do espírito brasileiro, segundo Nabuco, possui um equilíbrio aparente, pois “*não se pode dar o mesmo peso e valor à busca sentimental do começo e à investigação racional da origem*”. Parece, no entanto que no romance há uma grande valorização da busca sentimental do começo e a investigação racional serve como fundamentação desta busca.

descrições como indivíduo social e como artista. Esta complexidade humana, busca de romancistas e biógrafos, dá ao poeta um caráter paradoxal que é próprio do ser barroco. Portanto, Gregório de Matos é o Boca do Inferno não apenas pelas palavras que profere, mas pelo ser barroco (brasileiro e português) que representa. É uma entrada para desvendar esta complexidade identitária que é o ser brasileiro e é esta a busca maior presente no romance enquanto representação histórica.

Para que esta caracterização se dê coerentemente, dois aspectos da estética barroca estão fortemente apresentadas no romance: o Cultismo e o Conceptismo. Estas características estão entrelaçadas à forma e ao conteúdo da obra de modo a garantir o seu teor histórico-crítico-literário-biográfico. Assim como para os artistas representantes da estética e do comportamento barroco o romance transmite a sensação inquietadora de que em tudo habita uma natureza dúplice. O que era apresentado pelo uso de antíteses, onde cada afirmação implicava o contrário dela mesma, o paradoxal está no romance através da personificação de Gregório de Matos. Ele é o ser que guarda o avesso daquilo que mostra e o mundo de Gregório de Matos é o resultado de um jogo feito diante do espelho.

No romance *Boca do Inferno*, há uma preocupação com a identidade brasileira em suas origens, enquanto que no período da estética barroca o que se pretendia era compreender o presente através da realidade presente, numa tentativa de encontrar o ser brasileiro que emergia naquele entre-lugar cultural. Talvez despontasse em alguns artistas da época a consciência da formação cultural múltiplice e o desejo de independência cultural e, assim sendo, estariam dando início a um sentimento de nacionalismo, de brasilidade que os punha contra as imposições culturais européias e ao mesmo tempo não se sentiam capazes de desligar-se totalmente delas.

Está presente no romance o paradoxo barroco, uma incessante disputa entre o ser e o parecer: “A cidade parecia ser a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoarem o Inferno”⁴²². É importante observar, neste trecho, que os termos antitéticos *Paraíso e Inferno* aparecem com inicial

⁴²²MIRANDA, p.12

maiúscula, destacando a relevância dos termos na construção frasal enquanto elementos enunciativos de um discurso que permanece e se desenvolve no percurso histórico do romance e que se prende mais ao caráter moral da cidade do que a aspectos cenográficos.

O que Ana Miranda faz, no romance, é transpor este caráter polêmico e controverso de Gregório de Matos para toda uma estrutura de época, tornando possível propor questionamentos sobre campos diversos – histórico, literário, político, econômico, social. Assim, questionar esse tempo através da figura de Gregório significa rearticular um discurso fundador de uma identidade, a partir de uma personagem também fundadora e de dentro deste discurso problematizar e questionar a constituição do ser e da cultura brasileira. Por meio destes questionamentos, talvez possamos nos atrever a formular uma resposta para a pergunta: por que Gregório de Matos tornou-se cânone?

A formação intelectual de Gregório de Matos está na metrópole, mas a aplicação, o experimento deste discurso ocorre no Brasil, onde a cultura européia domina pela força, mas não deixa de ser contaminada. E é nesta rua de mão dupla que Gregório de Matos caminha e é nela que a formação da identidade do brasileiro emerge no romance *Boca do Inferno*. Ao discutir sobre a poesia de Gongora, Quevedo e Lope de Vega com Gonçalo Ravasco, Gregório de Matos ouve do amigo: “Português? És um poeta brasileiro e aqui tudo é diferente.” Afirmação com a qual o narrador concorda e explica:

Sem dúvida o fato de ser um poeta brasileiro fazia com que Gregório de Matos se sentisse um idiota. Vivia afastado da metrópole e perdia-se em divagações bastante confusas sobre si mesmo. Achava que nada mais tinha a perder depois que voltara para sua terra, viúvo e solitário.⁴²³

Apesar disso, o que importa é a condição colonial em que está inserido, seria um anacronismo afirmar que “brasileiro”, na fala de Gonçalo Ravasco, tenha conotação nacionalista.

⁴²³ *Idem*, p. 104

A atualização do discurso nativista, presente na obra de Gregório de Matos, pelo romance, ocorre quando a noção de centro deixa de funcionar, no e para a narrativa, como uma realidade fixa e imutável que serve de pivô entre opostos binários onde sempre um dos lados é privilegiado: branco/negro, homem/mulher, eu/outro, ocidente/oriente, colonizador/colonizado, e passa a ser considerado como uma elaboração, uma ficção, em que o “ou-ou” dá lugar ao “e-também” da multiplicidade e da diferença. O romance *Boca do Inferno* privilegia esta multiplicidade quando, ao narrar a vida de Gregório de Matos, o faz considerando não apenas seu caráter artístico, mas também sua atividade social, política, religiosa e individual; dando a ele não a perspectiva do cânone literário, mas a do indivíduo que se posiciona ativamente contra a situação política e cultural da colônia e que, por isso, é posto à margem do sistema, tornando-se um poeta andarilho que canta o desconcerto do mundo colonial. Deste modo, o nativismo de Gregório de Matos, tal como o discute Afrânio Coutinho, está no romance como traço ideológico em questionamento. Cada fragmento de texto apropriado diz tanto sobre o contexto social e político da cidade quanto sobre os interesses individuais do poeta.

3.1.2 *A última Quimera*: a nação em trânsito

A análise do romance *Boca do Inferno* acima demonstra que a condição colonial brasileira é apresentada através da descrição do espaço social, cultural, político e econômico no qual vivia o poeta Gregório de Matos. Incorporador desta condição inscrita na Cidade da Bahia, o poeta declara no romance, bem como em sua poesia: “A ti tocou-te a maquina mercante que em tua larga barra tem entrado; a mim foi-me trocando e tem trocado tanto negócio, e tanto negociante”⁴²⁴.

Esta relação do protagonista com o espaço social se dá de modo diverso em *A última quimera*. Neste o tempo e o contexto histórico da narrativa já não

⁴²⁴ MIRANDA, p.12. Apropriação da segunda estrofe do soneto “Triste Bahia”, no qual segundo Antonio Dimas “pondo os olhos primeiramente na sua cidade, conhece que os Mercadores são o primeiro móvel da ruína, em que arde pelas mercadorias inúteis e enganosas”. DIMAS, A. *Gregório de Matos: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

comportam o mesmo ideal. O Brasil de Augusto dos Anjos busca impor-se no contexto mundial como Estado-nação. Os antigos interesses de afirmação da condição nacional precisam ser reformulados e caminham para um processo de reafirmação ou de confirmação da autonomia e legitimidade do Estado-nação brasileiro. A dependência administrativa e cultural em relação à Portugal fazia vigorar, no Brasil colonial, um discurso oscilante entre a manutenção do regime e a sua crítica, porém sem pensar ainda na independência instituída quase dois séculos depois.

É interessante notar que os recortes temporais feitos por Ana Miranda para a construção narrativa dos romances fazem coincidir momentos decisivos da história social brasileira e da biografia dos poetas refigurados. Representantes da história literária brasileira, estes poetas são propostos nos romances como protagonistas e testemunhas da história social do país. Em *A última quimera*, Augusto dos Anjos não é comparado, nem definido pelo meio em que vive. O espaço social é diversificado, múltiplo, enquanto o poeta sofre para adaptar-se a esta diversidade. A Paraíba, o Rio de Janeiro e Leopoldina tem características próprias que o poeta vai desvelando, embora não se encaixe em nenhuma delas. Elas representam um percurso, pegadas que sinalizam os infortúnios de Augusto dos Anjos e sua visão de mundo.

Assim, o Engenho do Pau D'arco, na Paraíba, onde passou a infância, é o espaço em que se configuram lembranças da formação pessoal e intelectual do poeta; o Rio de Janeiro, sereia falaciosa, representa as grandes dificuldades financeiras, a desintegração do sonho; e Leopoldina, a cidade calma onde finalmente o poeta encontra sossego financeiro ainda que não proporcione perspectivas de futuro literário. A realização do sonho, da quimera, não ocorre em nenhum espaço existencial, a vida e a obra de Augusto dos Anjos se completam em sua cosmogonia. Os espaços físicos da narrativa simbolizam, por outro lado, o país em agonia, sofrendo com as diferenças políticas e sociais internas diante de um processo de integração nacional e mundial.

No contexto histórico e social narrado nos romances *Boca do Inferno* e *Dias e Dias* as relações entre Brasil e Portugal são de grande importância para a configuração do *status quo* da formação do Estado-nação brasileiro. O Brasil colonial de Gregório assim como o Brasil independente de Gonçalves Dias tinham a nação portuguesa ou europeia como referência no sentido de inscrever nela ou a partir dela uma identidade, um senso de comunidade. No novecentos, as exigências impostas pela sociedade industrial que provoca um fluxo migratório mundial, serão outras. É preciso que o olhar nacional volte-se para a sua organização interior e proponha mudanças que levem, a partir do auto-reconhecimento, à integração no contexto mundial. Construir um romance sobre Augusto dos Anjos significa refigurar o seu tempo-espaço. O recorte temporal feito sobre a vida do poeta, no entanto, indica a preocupação da autora em destituí-lo de seu aspecto canônico para investir nele as agruras do tempo.

Se no *Boca do Inferno* o narrador apropria-se dos versos do poeta, buscando neles as várias faces de Gregório de Matos e, principalmente, um perfil político e social da colônia, no *A última quimera* são apropriadas as correspondências de Augusto trocadas com dona Córdula, sua mãe. As cartas, tal como nos mostra Raimundo Magalhães Júnior na obra *Poesia e vida de Augusto dos Anjos* (1977), são documentos que registram a preocupação do poeta em relação aos acontecimentos políticos e literários de seu tempo. Ana Miranda constrói a narrativa do romance tendo estas cartas como fonte (além de outros textos históricos) e apropria-se de alguns trechos em que o poeta, enquanto intelectual que luta por um espaço na sociedade literária, tece comentários e opiniões sobre personagens e fatos da história do Brasil que testemunha.

O que pretendemos, neste momento, é reconhecer o potencial crítico destas apropriações de fragmentos textuais que tratam de assuntos nacionais. Estes fragmentos nem sempre são apresentados tal como são encontrados nas cartas e, por vezes, basta-lhes a transcontextualização para modificar-lhes o sentido ou mesmo a intenção primeira expressa nas cartas. Repetição com diferença crítica, justaposição de idéias é o que nos parece ocorrer em alguns momentos da construção narrativa.

A caracterização das cidades por onde passou Augusto surge em vários momentos da narrativa. Fragmentos de uma mesma carta estão espalhados a fim de dar ao leitor uma idéia da visão do poeta a respeito destes espaços sociais tão diversos e que proporcionam diferentes experiências e inspirações poéticas. Em carta enviada a D. Córdula aos 29 de maio de 1911, por exemplo, Augusto demonstra depois de poucos meses estando no Rio de Janeiro, sua decepção com a cidade que era então capital do país.

O ano de 1910, quando Augusto dos Anjos muda-se para o Rio, é marcado pela disputa eleitoral entre o Marechal Hermes R da Fonseca e Rui Barbosa pela sucessão presidencial. Ano de decisão também para Augusto, pois o agravamento da crise econômica obrigara a família a desfazer-se do Engenho do Pau D'arco, cenário de sua infância e juventude presente em suas composições poéticas. Nesse mesmo ano, casa-se com Esther Fialho e ocorre o incidente com o presidente da província, João Machado, tomando a decisão de pedir demissão e partir para o Rio de Janeiro. Três meses depois, continuava desempregado na capital nacional. A notícia do primeiro emprego no Rio é dada a 29 de abril de 1911 e na carta à mãe do dia 29 de maio desabafa ao falar sobre o irmão Aprígio dos Anjos que também se mudara para a capital:

Desenvolveu ele alguns esforços, no intuito de arranjar qualquer emprego nesta capital – espécie de sereia falaciosa – pródiga unicamente em sonoridades traidoras para os que vêm aqui pela primeira vez [...] Era meu desejo que Aprígio não saísse agora do Rio de Janeiro. Todavia, em se tratando de lutar pela vida, nesse século de danação social, em que o dinheiro logrou a tiara de pontífice ubíquo, para reinar discricionariamente sobre todas as coisas, é muito de louvar o procedimento do Aprígio, saindo dessa Paraíba Madrasta, enxotadora de seus filhos, em busca de outra atmosfera mais propícia a florescer libérrimo de suas ricas aptidões de moço. [...].⁴²⁵

No romance estas críticas aparecem em momentos e contextos diversos, unidas a outras críticas feitas pelo poeta em outras cartas, artigos publicados em

⁴²⁵ MAGALHÃES JR. Raimundo. *Poesia e vida de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 248.

jornal. O narrador, antes de apresentar, entre aspas, um trecho da carta, descreve os motivos da decepção do poeta.

Uma cidade cosmopolita, mas que até então lhe parecia uma aldeia – embora houvesse muitos franceses e ingleses – repleta de injustiças sociais, um espetáculo de miseráveis ao lado de caleças, automóveis, que tornavam as ruas tristes corredores. ‘O Rio de Janeiro é uma espécie de sereia falaciosa, pródiga unicamente em sonoridades traidoras para os que vêm pela primeira vez’.⁴²⁶

A narrativa une ao enunciado da carta uma idéia comum à cultura brasileira, pois compara o Rio a uma “aldeia”, sugerindo a ausência de civilização e ressalva a presença de alguns franceses e ingleses, como presença da civilização. O que o romance faz, nos parece, é configurar no discurso do narrador e, por extensão, no de Augusto dos Anjos, o pensamento típico de uma época em que muito se valoriza o elemento europeu, que ainda constitui um modelo de civilização. A modernidade brasileira se prepara ainda para as discussões e mudanças no plano social, cultural e político.

É neste ambiente de mudanças que amadurecem os ideais que farão parte de um projeto artístico que será discutido a partir de 1922. Um projeto que valorize e proponha a redefinição da identidade nacional, reconhecendo que os moldes do nacionalismo romântico já não se enquadram no contexto social e histórico brasileiro do novecentos. No *A última quimera*, esta ambientação é essencial em dois sentidos: o da relação entre o ser (o poeta) e seu contexto histórico e social, que determinam a sua trajetória pessoal; e o da inscrição deste ser como peça chave para se pensar este momento de transição histórica e literária. Na citação acima, temos a voz do poeta endossando este clima paradoxal na capital nacional. As ruas invadidas pelo automóvel, símbolo da modernidade industrial, vistas como “tristes corredores”, tem como imagem oposta a presença dos miseráveis e a intelectualidade tacanha descrita, mais uma vez, pela voz do poeta:

Disse (Augusto) que o Rio era uma cidade que premiava as falcatruas. Os honestos, os sonhadores, eram considerados bestas idiotas. Dentre os poetas grassava o convencionalismo imbecil de Aníbal Tavares, Teófilo

⁴²⁶ MIRANDA (1995), p. 33.

Pacheco, a camarilha inteligente, competindo em bovarismos com letrados de Buenos Aires e Paris. Os intelectuais só se preocupavam com futilidades, como a estátua a Eça de Queiroz. Gente como Coelho Neto, João do Rio, grandes homens da literatura, enchiam páginas e páginas das folhas com o ‘assunto tão palpitante’.⁴²⁷

É Francisco de Assis Barbosa, em notas biográficas publicadas no *Eu e outra poesias* (1983), quem assinala o fato:

A literatura oficial não poderia receber o *Eu* sem restrições. Jamais consagraria Augusto dos Anjos. Os grandes das letras continuariam a ignorar o poeta e seu livro. Em junho de 1912, o que realmente empolgava as rodas literárias era a idéia de Medeiros e Albuquerque para que se levantasse no Rio de Janeiro uma estátua a Eça de Queiroz, obra do escultor Pinto do Couto, que certamente não agradaria o criador d’*O primo Basílio*. Entrevista de Coelho Neto, Bilac, Alberto de Oliveira, Paulo Barreto, Felinto d’Almeida e Felix Pacheco enchiam colunas de jornais a respeito de assunto tão palpitante.⁴²⁸

A paródia do texto de Assis Barbosa pode ser verificada pelas alterações dos nomes dos poetas na narrativa do romance, indicando esquecimento, talvez proposital, dos mesmos. Quanto ao assunto da propriedade de uma estátua como homenagem a um escritor, o narrador parece tomar posição oposta à de Augusto dos Anjos que, segundo o mesmo, considera “uma tolice”. No último parágrafo do subcapítulo acaba por demonstrar simpatia ao caráter nostálgico e encantador da presença das estátuas em lugares públicos dizendo: “fico admirando a estátua de José de Alencar muito triste em sua cadeira de bronze; sinto vontade de acariciar suas mãos”.⁴²⁹ A estátua de José de Alencar, escritor romântico brasileiro é aceita pelo narrador, mas não a de Eça de Queiroz, ficcionista do Realismo português. Dois pontos de vista sobre o assunto são apresentados sem que deles se proponha uma conclusão. O tema permanece aberto para o leitor como a convidá-lo a refletir. Constitui-se nisso o traço irônico da construção paródica. O sentido do texto de Assis Barbosa é desdobrado, aberto, multiplicado, embora não destitua o sentido

⁴²⁷ MIRANDA (1995), p. 33

⁴²⁸ BARBOSA, *op. cit.*, p.63.

⁴²⁹ MIRANDA (1995), p.34

primeiro. O leitor, ao transitar entre os textos e seus significados reconhece a paródia e faz a ironia acontecer.

A desilusão com o Rio de Janeiro, apresentada no romance, pelas dificuldades para publicar o *Eu*, se estende ao ambiente literário e social da capital brasileira. Mas o “assunto tão palpitante” da estátua, citado por Assis Barbosa, dá-se após a publicação. A cronologia factual não é primordial à construção deste romance atravessado pela memória do narrador e, portanto, as apropriações textuais são, não raro, deslocadas espacial e temporalmente. Ou seja, das cartas para o romance; do documento para a ficção; de um registro marcado pela exatidão temporal, para uma narrativa trançada pela memória e pela história.

A caracterização da Paraíba, no romance, como “Madrasta monstruosa enxotadora de seus filhos” virá como introdução à narração da partida de Augusto em direção ao Rio de Janeiro e do motivo que o fez tomar tal decisão.

Sua partida da Paraíba – ‘madrasta monstruosa enxotadora de seus filhos’ – (...) foi após o desentendimento e sua enérgica reação contra a diatribe do Joque, presidente da província, admirador de Augusto e que, no entanto, agiu como se fosse seu inimigo. O fato foi quase uma tolice, uma dessas pequenas coisas que mudam enormemente o destino de uma pessoa. Mas para Augusto representava muito.⁴³⁰

O motivo pessoal de Augusto dos Anjos alia-se, no mesmo capítulo do romance, a outro de caráter social: a fuga do clima provinciano para o lugar onde tudo acontece – a capital nacional. Segundo o narrador, “os jovens deixavam sua província, aos magotes, rumo à glória cosmopolita”⁴³¹. Vemos, assim, que os espaços onde viveu o poeta Augusto dos Anjos foram importantes para a caracterização do contexto social brasileiro da época, e as características próprias da administração política destes espaços tão diversos são o que constituem a formação individual do poeta e, ao mesmo tempo, representam o Estado-nação. Referindo-se à diferença entre a Paraíba e o Rio de Janeiro narra-se que “a violenta política local não nos satisfazia, queríamos estar próximos da descontraída cidade onde tudo se

⁴³⁰ *Idem*, p. 112

⁴³¹ *Idem*, p. 116.

decidia”.⁴³² Leopoldina, “uma cidadezinha aprazível, num vale, cercada de distantes montanhas verdejantes”⁴³³, era o oposto do Rio de Janeiro. Para viver nela, segundo o narrador,

a pessoa precisa ter um caráter especial para morar num lugar como este. Primeiro, não pode gostar da solidão, a solidão é algo que só encontramos nos desertos, nas cavernas, nas grandes cidades; depois não pode gostar de sonhar, pois se sonhar acaba indo embora daqui.⁴³⁴

Em outro momento, acrescenta que em Leopoldina “todos os moradores têm algo em comum, talvez movimentos mais lentos, ou uma concentração no espírito; são uma gente contida, ingênua, eivada de pureza e paciência”⁴³⁵. Distante da agitação política e da intelectualidade carioca, em Leopoldina, o poeta alcança maior respeito e reconhecimento. Diante da morte de Augusto, diz o padre da cidade ao narrador:

Sabe, meu filho, esta cidade está de luto, há um grande pranto em Leopoldina, como se lhe tivessem saqueado toda prata e ouro e os vasos preciosos e os tesouros escondidos. Os príncipes e os anciãos gemem, as virgens e os jovens perderam as forças, a formosura das mulheres desapareceu, como no luto de Israel no primeiro livro dos Macabeus. Os homens se entregam ao pranto e as mulheres, assentadas sobre seu leito, derramam lágrimas. Estamos perplexos. Aqui, todos nos sentimos culpados pela morte do poeta.⁴³⁶

As descrições das cidades, como espaços sociais individualizados, constituem fases da vida de Augusto dos Anjos. Em conjunto estes espaços dão o clima nacional do país, no início do século XX. Pinçando alguns fatos da vida do poeta e do país, o foco temporal está sobre os anos de 1910 e 1914. Refigura-se, assim, momentos decisivos da biografia do poeta do hediondo e de seu país.

A disputa política entre o marechal Hermes e Rui Barbosa é assunto das cartas escritas por Augusto dos Anjos, durante o período em que morou no Rio de Janeiro. Adepto ao “civilismo” de Rui Barbosa, no entanto sem maiores interesses

⁴³² *Idem*, p. 116.

⁴³³ *Idem*, p. 174

⁴³⁴ *Idem*, p. 180

⁴³⁵ *Idem*, p. 233

⁴³⁶ *Idem*, p. 234 - 235

para com a política, Augusto permanece à mercê dos acontecimentos e sem emprego, já que dependia de indicação política para tal. O alvoroço da cidade parece interessar ao poeta que demonstra nas cartas ter conhecimento e posicionamento crítico sobre os fatos. Este clima, no entanto, é estendido ao país e ao mundo. A visão local e individual expressa pelas cartas é ampliada pelo narrador que representa uma voz à distância do ocorrido. Antes de relatar sobre a revolta da chibata, ocorrida em novembro de 1910, o narrador, usando o texto de Augusto diz:

A cidade – até posso dizer, o país, o mundo – estava em permanente conflito. As coisas se sucediam atropeladamente. Logo que chegaram ao Rio de Janeiro, Augusto e Esther assistiram pela janela do sobrado à sublevação da marinhagem, podiam ver os couraçados parados no mar [...].⁴³⁷

Enquanto que, na carta, Augusto faz o seguinte comentário:

Esta cidade caminha no mesmo alvoroço do costume. Os acontecimentos se sucedem uns aos outros, atropeladamente, escapando-se muita vez, em virtude da superabundância, ao cálcamo profissional dos cronistas.⁴³⁸

Nesta correspondência, o poeta narra a questão do desembarque dos frades expulsos de Portugal e que o governo de Nilo Peçanha não queria deixar desembarcar. O governante republicano foi traído pelo Supremo Tribunal Federal, que autorizou o desembarque. O fato é de alcance histórico menor e, talvez por isso, é substituído pela Revolta da Chibata, no romance. Além disso, a visão do país como espaço de conflitos permanentes não estava na carta de Augusto, é uma atualização de seu discurso. Uma ampliação que se torna possível pelo afastamento temporal daquele que narra se apropriando do discurso do outro. Citamos abaixo o fragmento apropriado e sua reescrita na narrativa do romance:

Escrevo-lhe hoje logo após a sublevação de nossa marinhagem, cujos dread-noughts – verdadeira máquina de destruição radical – estiveram, durante longo tempo assestados sobre todos os pontos desta cidade ameaçando bombardeá-la a cada instante!// Imagine Vm.ce o terror imensurável que apertou a alma pacífica da população, gerando-lhe, na

⁴³⁷ MIRANDA (1995), p. 129

⁴³⁸ MAGALHÃES JR, p.201

excitabilidade anormal da vida nervosa, a mais desoladora de todas as expectativas.⁴³⁹

Texto paródico:

Os canhões dos dreadnoughts, verdadeiras máquinas de destruição, durante a revolta ficaram assestados sobre diversos pontos da cidade, como o Catete, o Senado, o Arsenal da Marinha, para a qualquer momento bombardeá-la, criando entre a população um terror que ‘apertou a alma pacífica da população, gerando-lhe, na excitabilidade anormal da vida nervosa, a mais desoladora de todas as expectativas’. Como disse Augusto.⁴⁴⁰

Assim em paralelo podemos observar que todo o fragmento do romance é apropriação do texto do poeta, ainda que apresente diferenças. Além do deslocamento de um gênero discursivo a outro, há diferenças significativas no plano dos sentidos. Primeiro, há atualização da grafia do nome dado aos navios adquiridos pelo Brasil como “estratégia sul-americana do Barão do Rio Branco de intimidar a Argentina com a força naval brasileira na disputa pela hegemonia do Atlântico-sul”⁴⁴¹; segundo, a definição dos navios dada por Augusto como “máquinas de destruição” é reduzida aos canhões destes navios; terceiro, sinaliza os três pontos onde os navios tomaram posição – dado histórico e geográfico direcionado ao leitor que possui informação suficiente para ter uma noção da estratégia de guerra implementada pelos revoltosos; por último, o narrador que vinha já se utilizando do texto da carta decide, enfim, usar aspas para dar voz a Augusto dos Anjos, destacando a capacidade verborrágica do poeta para descrever os sentimentos da população que, como o poeta, esteve do lado de dentro da situação.

De outro modo, o romance explora ainda a participação do poeta parnasiano Olavo Bilac numa revolução durante o governo militar do Marechal Floriano Peixoto, que resulta na prisão de vários intelectuais adeptos do Marechal Deodoro da Fonseca. Relatar a atuação e a prisão de Bilac, no romance, nos parece uma forma de diferenciá-lo de Augusto dos Anjos não apenas no plano da produção

⁴³⁹ MAGALHÃES JR., p. 241.

⁴⁴⁰ MIRANDA (1995), p. 129

⁴⁴¹ LOVE, Joseph. “Marinheiros negros em águas nacionais”. Revista de História da Biblioteca Nacional. n. 9, Abril/2006. Disponível no site: <http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=961> em 09/11/2009.

poética e sua representatividade no meio acadêmico e jornalístico, mas também no plano da atuação política. O episódio da Revolta da Chibata mostra Augusto dos Anjos como cidadão comum que sofre com as decisões políticas do país sem tomar parte ou reagir contra estas decisões. Ao contrário de Olavo Bilac, o “morcego tísico” representa o lado pacífico do povo brasileiro. Entre os poetas estabelece-se o dualismo, não mais o dualismo opositor do bem contra o mau, apresentado nos romances históricos tradicionais – mas um dualismo em que convivem o verbalismo crítico de Augusto e o materialismo atuante de Bilac. Esta dupla refiguração do caráter nacional brasileiro pode ser identificada pelas seguintes descrições dos poetas:

Não se pode dizer nem mesmo que houvesse contra Augusto alguma restrição quanto a suas crenças políticas, ele era partidário do civilismo e não escondia de seus amigos que votava contra a interferência dos militares na política, mas isso não significava que fosse perigoso ou incômodo para alguém.⁴⁴²

Enquanto que sobre Bilac, após narrar a sua prisão e libertação em 1881, utiliza-se certo humor às custas do próprio poeta parnasiano que ironiza a situação dizendo que “tinha se metido na revolução apenas por um impulso de curiosidade, vontade de conhecer por dentro um movimento político, uma conduta platônica, por vocação para mártir”⁴⁴³. O narrador mostra, assim, o caráter político atuante de Bilac que, ainda que tivesse que usar de pseudônimos no jornal *O combate*

destilou urtiga, fel, galhofas, remoques, cascalhadas, vinhetas revolucionárias, achincalhando os burgueses enriquecidos à custa dos negros, perseguindo um médico que esterilizava mulheres pobres e fazendo outras campanhas do gênero.⁴⁴⁴

Vemos, portanto, que a narrativa faz contrastar o positivismo do poeta de “A pátria” com o pessimismo pacifista do poeta do *Eu*; faces da mesma moeda corrente brasileira.

⁴⁴² MIRANDA (1995), p. 128

⁴⁴³ *Idem*, p. 74.

⁴⁴⁴ *Idem*, p. 75

Voltando ao assunto da Revolta da Chibata, apontamos ainda o posicionamento pessoal de Augusto como favorável à sublevação. Este posicionamento declarado abertamente na carta escrita dois dias depois do ocorrido, está apenas parcialmente relatado no romance. O narrador prefere que o leitor apenas infira do texto a posição do poeta. Vejamos na carta como está anunciada a posição:

Entretanto as causas geratrizes da sublevação foram, consoante o meu entender, as mais justas possíveis./ Os marinheiros revoltosos desejavam a abolição dos castigos corporais que degradam a personalidade, reduzindo-a a uma trama biológica passiva, equiparável à das bestas acorrentadas.⁴⁴⁵

E no romance:

Os marinheiros queriam que fossem abolidos os castigos corporais – chibata e outros – que ‘degradam a personalidade reduzindo-a a uma trama biológica passiva, equiparável a bestas acorrentadas.’⁴⁴⁶

Entendemos, portanto, que o caráter paródico destas apropriações se dá no sentido de que a intenção particular, pessoal de Augusto dos Anjos de informar a mãe sobre os trágicos acontecimentos, testemunhados por ele na capital brasileira, é transferida para um plano discursivo mais amplo, com intenção informativa e reflexiva sobre o caráter pacífico do ser brasileiro. No romance *A última quimera*, uma visão particular sobre acontecimentos históricos no Brasil do início do século XX passa a ter valor histórico. O pessoal torna-se geral, na medida em que Augusto dos Anjos é expressão do homem brasileiro que vive um período de transição para o processo de reconstrução da identidade nacional.

A última quimera, além do recorte biográfico é uma leitura do caminho para a eclosão da modernidade. Nele está o negativismo de Augusto dos Anjos ao lado do positivismo de Bilac; os conflitos interiores e exteriores do poeta do hediondo com o mundo físico e capitalista e os conflitos sociais do país que vive em meio a uma crise mundial. Seguindo modelos europeus e investindo largamente na

⁴⁴⁵ MAGALHÃES JR., p. 241.

⁴⁴⁶ MIRANDA (1995), p. 129.

urbanização e na indústria o país busca modernizar-se. O automóvel é o símbolo da modernidade mais explorado pelo romance, sua presença modifica a paisagem da cidade e o ritmo da vida urbana.

Baseada na economia agrária exportadora, principalmente pela cafeicultura, a sociedade entra em desequilíbrio social, dividindo-se entre os ricos proprietários rurais (barões do café), a burguesia industrial nascente e a classe trabalhadora, operários e ex-escravos, oprimindo a classe média. Os contrastes sociais desencadeiam o que Augusto dos Anjos e o narrador do romance chamam de “alvorço”, pois se intensificam os gritos e ações de revolta. Entre eles a revolta da chibata. No plano jornalístico, tornam-se mais freqüentes a prática de entrevistas, reportagens e crítica literária, surgindo a cultura que retrata o “sorriso da sociedade”

447 .

É dentro deste clima de ebulição e inquietação política, social e cultural que um novo ideal nacionalista se forma. Contra os modismos da arte literária, Augusto dos Anjos propõe-se como o brasileiro de raízes provincianas, mas com expressão do sentimento do mundo. O paralelo com Bilac não é gratuito, pois é o poeta progressista e patriota, desejoso de um Brasil civilizado, aos moldes da tradição francesa e aliado da ideologia da *Belle époque* carioca. Será desta variação de posicionamentos críticos em relação ao país que os ideais modernistas ganharão forma e conteúdo, tendo como um dos centros de discussão a questão da identidade nacional.

Após a abolição da escravidão e com as mudanças sociais e culturais o Brasil precisa repensar seu discurso de nação. O romance, neste sentido, refigura um momento da história do Brasil marcado pela ausência de um discurso de nação que respondesse à necessidade de integração nacional daquele momento em que o país apresenta atônito diante das mudanças e dos conflitos no plano mundial.

O ano de 1914 é marcado pela primeira Grande Guerra, encerrando um período de conflitos sociais intenso, bem como pela morte do poeta Augusto dos

⁴⁴⁷ MANO, Carla da Silveira. *A tradição da negatividade na modernidade lírica brasileira*. 273 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.

Anjos. Um evento mundial em paralelo a um evento nacional particular, ambos sinalizando a necessidade de se repensar a condição nacional do Brasil em suas relações interiores e exteriores. A condição nacional refigurada no romance é de balbúrdia e incertezas, assim como a condição social de Augusto. Estes paralelismos contextuais feitos, não raro, pelas apropriações de fragmentos das cartas dão o tom reflexivo do romance. Uma destas relações nos parece bastante clara no subcapítulo 14 do capítulo intitulado “Morcego tísico”. O narrador cita vários episódios históricos de grande ou pequena repercussão, mas que contribuem para a construção do clima de conflitos sociais da época para então concluir: “A anormalidade parecia ser a norma geral. E o emprego de Augusto não saía das promessas fúteis” ⁴⁴⁸. A busca do poeta pela estabilidade, pela fixidez parece encerrar-se, entretanto, com a nomeação para Diretor do Grupo Escolar de Leopoldina.

No soneto “Guerra”, composto depois da irrupção em agosto de 1914, da conflagração europeia que repercutiu em Leopoldina, Augusto encara o conflito, segundo Assis Barbosa, como uma expressão da *Struggle for live* darwiniana em escala internacional. O conteúdo do poema contrasta com a posição de seu irmão Rômulo, apresentada pela via ficcional, no romance. Uma voz mais pragmática que a de Augusto, Rômulo traz novamente a questão do pacifismo do povo brasileiro e parece sutilmente lembrar a voz solitária do poeta em outra fase mais patriótica, quando em cena aberta gritara “Viva a república”, no dia 13 de maio de 1908. ⁴⁴⁹

O Brasil permanece numa insuportável paz, como se não fizesse parte do mundo. Algumas vezes caminhamos pela rua e ouvimos alguém gritar ‘*Vive la France!*’, mas é uma voz solitária; [...] ⁴⁵⁰.

E para concluir a idéia de pacifismo, Rômulo afirma que “o povo brasileiro só vai empunhar suas escopetas no dia em que o privarem de seus magníficos cigarros Vanille”. Interlocutor de Rômulo, o narrador é quem mais uma vez

⁴⁴⁸ MIRANDA (1995), p. 132.

⁴⁴⁹ MAGALHÃES JR, p.283

⁴⁵⁰ MIRANDA (1995), p. 213

expressa o ponto de vista de Augusto dos Anjos. Ainda que de modo menos filosófico, o darwinismo se mostra semelhante.

A guerra toma as páginas de nossos jornais e a cabeça dos jovens arrebatados, que sonham com as batalhas, imaginam-se pilotando aeroplanos, sobrevoando cidades, despejando bombas nas catedrais dos inimigos. Metem suas imaginárias botas na lama para atravessarem campos minados, saltam sobre cercas de arame farpado, cavam trincheiras, atiram com canhões, enfiam baionetas nos peitos dos inimigos que muitas vezes têm o rosto de seus próprios pais ou irmãos. A Guerra, para nós, é apenas uma fantasia.⁴⁵¹

No poema, Augusto define “Guerra é esforço, é inquietude, é ânsia, é transporte.../ É a dramatização sangrenta e dura/ Da avidez com que o espírito procura/ Ser perfeito, ser máximo, ser forte!”⁴⁵² A transição entre o poema e a narrativa do romance parece nos sugerir que a guerra é uma fantasia para a humanidade, mas esta é uma proposta que não se encerra no romance, se complementa com as idéias inferidas no texto poético de Augusto dos Anjos. Entre um ponto de vista filosófico e outro mais mundano o leitor trabalha com o seu horizonte de conhecimento, formula conclusões possíveis sobre o assunto aberto.

A atualização de discursos de nação ou sobre a condição nacional brasileira de cada época se dá justamente neste processo de intersecção discursiva. A narrativa provoca no leitor a relativização de discursos do passado e consequentemente dos discursos do presente inscritos nas narrativas que reconstroem ou refiguram este passado.

3.1.3 *Dias e Dias*: sabiás na gaiola

As análises empreendidas até aqui apontam para a idéia de que entender o Estado como anterior à nação, no caso brasileiro, não dá conta da complexidade do processo de construção da identidade nacional.⁴⁵³ O romance *Dias e dias* (2003), de

⁴⁵¹ MIRANDA (1995), p. 212.

⁴⁵² MAGALHÃES JR, p.309.

⁴⁵³ JANCÓS, István. “Formação do Estado e da nação: Brasil 1780 – 1850”. Disponível no site: <http://www.fflch.usp.br/dh/pos/hs/images/stories/docentes/IstvanJancso/FundacaoEstadoNacao.pdf> em 09/11/2009.

Ana Miranda, nos leva a reflexões sobre a formação da nação e do Estado nacional brasileiros, no início do século XIX. Parece-nos que a narrativa aponta para o fato de que esta formação não se dá apenas por uma “ruptura unilateral do pacto político que integrava as partes da América no Império Português”⁴⁵⁴; e que a vontade de emancipação política não equivale à constituição do Estado nacional brasileiro.

As relações do entre o romance *Dias e dias*, de Ana Miranda, e discurso nacionalista romântico estão sugeridos em vários momentos da narrativa do romance. Por exemplo, o relato sobre João Manuel Gonçalves Dias, pai do poeta, como um “português de Trás-os-Montes, não gente daqui mesmo, não era brasileiro como minha família de militares cearenses que vieram lutar contra o coronel Fidié e acabaram ficando por aqui [...]”⁴⁵⁵. A narradora, Feliciano, assinala neste trecho a inimizade entre brasileiros e portugueses, entre os que defendiam o Brasil independente e os que queriam a volta do domínio português. O pai de Gonçalves Dias lutara ao lado da resistência, comandada pelo Major João da Cunha Fidié, citado no poema “Ao aniversário da independência de Caxias” em que o poeta canta a força e a liberdade de Caxias. Fica assim, exposta a posição política oposta entre o pai de Feliciano e o pai de Gonçalves Dias, constituindo isso parte da contextualização histórica do romance.

Em seguida, a narradora contextualiza historicamente o ano do nascimento do poeta romântico e o seu como um tempo conturbado. Tal como Gonçalves Dias, em nota autobiográfica, a narradora associa o nascimento de ambos aos acontecimentos políticos, assumindo de forma indireta que foram profundamente marcados por eles. Nascido com a independência de sua terra, como o apresenta Lúcia Miguel Pereira, Gonçalves Dias narra seu nascimento assim:

‘As províncias do norte do Brasil foram as que mais tarde aderiram à independência do Império. Caxias, então chamada *Aldeias Altas* no Maranhão, foi a derradeira. A independência foi ali proclamada depois de uma luta sustentada em denodo por um bravo oficial português que ali se

⁴⁵⁴ *Idem*, p.03

⁴⁵⁵ MIRANDA (2003), p. 31

fizera forte. Isto teve lugar à [sic] 1º de Agosto de 1823. Nasci a 10 de agosto desse ano.”⁴⁵⁶

Enquanto que Feliciano opta por uma descrição mais social:

O tempo de nosso nascimento, Antonio em 1823 e eu em 1824, foi conturbado, Caxias já era uma comarca próspera, os portugueses desde muito antigamente tinham se estabelecido lá para negócios de comércio, retalho, exportação, importação, eles animavam a economia, tinham os cargos políticos, controlavam os negócios públicos, [...]. Um pouco antes do meu nascimento começou um tempo de pobreza, o negócio do algodão estava esborado porque o algodão não tinha mais lugar no comércio entre os países [...] aqui se ouvia falar todo o tempo de insurgentes, movimentos nacionalistas em que conspiravam contra o rei, mas os portugueses em Caxias adoravam dom João e resistiam ao Império Independente.⁴⁵⁷

Observamos, portanto, que há uma mudança de focalização histórica que vai do factual para o social, mas há ainda a intenção de marcar o contexto histórico como um dos fatores determinantes na formação ideológica nacionalista do poeta. A vitória dos brasileiros será cantada pelo poeta em sua homenagem ao aniversário da independência de Caxias, a qual se encerra com os versos “Oh! Fora belo arriscar a existência em pró da pátria, / Regar de rubro sangue o pátrio solo, / E sangue e vida abandonar por ela.”⁴⁵⁸ A narradora e personagem, que não esconde a sua obsessão pelo poeta, cola a sua origem na dele e seu posicionamento político, ou a falta dele, é uma união de simpatias inconciliáveis.

Às vezes fico pensando: se não tivesse acontecido a Independência, se papai não tivesse vindo lutar contra o Fidié, se eu tivesse nascido em Fortaleza, eu nunca teria conhecido Antonio. Por isso amo secretamente o coronel Fidié e quando papai fala mal dele eu saio de perto.⁴⁵⁹

A fala de Feliciano, compreensiva dos conflitos interiores do poeta mestiço e filho natural (português), se revela também nos primeiros versos do mesmo poema Caxias (ao aniversário da independência de Caxias): “O nobre Fidié, que a antiga

⁴⁵⁶ PEREIRA, Lúcia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1941. p. 09. A autora, aponta, em nota, o “evidente engano do poeta”, pois desde 1812, quando foi elevada a vila, tinha Caxias o nome atual.

⁴⁵⁷ MIRANDA (2003), p. 34-35.

⁴⁵⁸ PEREIRA, p.12.

⁴⁵⁹ MIRANDA, p. 42

espada, / Do valor Português empunha hardido...”. Por outro lado, podemos inferir desta fala que destino de ambos se amarra ao destino e à história da nação brasileira. Os textos do poeta, assim como o contexto histórico e social do país apresentados por biografias ou pela historiografia literária brasileira atravessam o romance, imprimindo nele um aspecto de fragmento de um mosaico representativo da história de um espaço, um tempo e um ser que inscrevem o processo formação nacional.

Embora o romance privilegie o traço lírico do poeta, os sinais nacionalistas surgem ora como relatos dos conflitos sociais, ora como apropriações de elementos poéticos presentes na obra de Gonçalves Dias. Alguns capítulos são essencialmente voltados para a temática nacionalista, como “A Balaida” e “A volúpia da saudade”; outros tratam o assunto de modo muito sutil, como em “Um sabiá na gaiola”; Há também sub-capítulos que se referem diretamente a uma obra ou a um poema específico como “Canto dos piagas” – no qual se trata do apego aos índios – “Canção do exílio” – onde o poema é interpretado pela narradora, leitora contemporânea do autor – e “Canto do piaga” – aparente repetição de títulos, onde são apresentados os poema do *Primeiros cantos* (1841). Navegando entre a obra poética e a história pessoal de Gonçalves Dias, bem como pela história da formação nacional do Brasil, Feliciano traduz-se em uma memória que vem narrar e fazer reviver um período histórico.

O tom saudosista atravessa toda a narrativa. Ausente o poeta da “Canção do exílio”, Feliciano, por vezes, se assemelha à pátria exilada.

Antonio era o ausente, ele partia e eu ficava, ele sempre viveu uma eterna partida, em estado de viagem, um pássaro migrador, e eu sempre parada no mesmo lugar feito uma palmeira, e ele, o sabiá que apenas pousa um instante.⁴⁶⁰

Esta inversão do sentido da “Canção do exílio” encerra o capítulo “A Balaiada” que refigura a batalha nacionalista desencadeado por diferenças sociais e políticas e, por que não dizer, pelos diferentes projetos de nação existentes naquele

⁴⁶⁰ MIRANDA, P.113.

momento de desestabilização, provocada pela Proclamação da Independência. O episódio traz consequências drásticas para a vida particular do poeta que se encontra na Europa, mas depende de recursos financeiros que deveriam ser (mas não são) enviados pela madrastra. Há aí o entrecruzamento entre o público e o privado, a história nacional e a história particular, biográfica do poeta. Há, no romance, uma sobreposição discursiva em que Gonçalves Dias reconstrói em sua obra literária um passado histórico da formação nacional respondendo a um discurso de nação romântico do século XIX, enquanto que Ana Miranda reconstrói o passado do Estado e da nação brasileira, apropriando-se do discurso de nação incorporado por Gonçalves Dias e do contexto histórico em que este discurso se impunha e se formava.

A paródia textual de poemas e cartas de Gonçalves Dias se dá neste mesmo sentido de sobreposição ou de justaposição. Ao tratar dos *Primeiros cantos*, Feliciano apresenta-se, pela segunda vez, como inspiradora do poeta romântico. Desta vez trata-se do poema “Canção do exílio” sobre o qual a leitora Feliciano apresenta uma interpretação aparentemente ingênua de moça apaixonada, revelando no entanto, um paralelo entre esta moça e a pátria de Gonçalves Dias.

O livro começava pela “Canção do exílio”, que me deixou na maior das felicidades, pois mostrava o quanto Antonio tinha recordações de Caxias, uma saudade cheia de lirismo. Achei, aqui dentro de mim, de meu coração, que Antonio tinha escrito a “Canção do exílio” para mim, porque eu sabia remedar igualzinho o gorjeio do sabiá, então quando ele dizia ‘as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá’, para mim queria dizer que as mulheres do mundo não eram tão primores a desfrutar como as mulheres daqui [...] ⁴⁶¹

O cruzamento entre o horizonte de conhecimento e o de expectativa da leitora do século XIX, aliado ao prólogo escrito pelo autor no livro, justificavam, de certo modo, a interpretação de Feliciano. Por outro lado, se lermos o romance entendendo a narradora como imagem especular da cidade de Caxias, a interpretação dada ao poema justifica-se mais plenamente. O prólogo da primeira

⁴⁶¹ MIRANDA, p. 140.

edição dos *Primeiros cantos* apropriado para esta interpretação do poema diz o seguinte:

Com a vida isolada que vivo, gosto de afastar os olhos de sobre a nossa arena política para lêr em minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as idéias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano – o aspecto emfim da natureza.⁴⁶²

Feliciano inclui parte deste trecho do prólogo em que o poeta apresenta aspectos do modo de produção poética, aliás, típicos do Romantismo, e o usa para fundamentar sua interpretação, traduzindo ou simplificando versos do poema em questão.

Tudo aquilo escrito quadrava muito bem com o que exprimia, ele no prólogo falava que afastava os olhos da arena política para ler em sua alma, e em sua alma encontrou palmeiras e sabiás, as palmeiras estão aqui, basta abrir os olhos e olhar para qualquer lado, eis as palmeiras! E nelas... os sabiás! Um céu cheio de estrelas, mais prazer ele encontra cá.⁴⁶³

A voz do poeta é apropriada e adquire novo sentido. A produção de improviso e de efusão sentimental é relacionada apenas à representação da paisagem, da cor local, na interpretação do poema dada por Feliciano. Esta era a exigência maior dos grandes da literatura portuguesa como Alexandre Herculano e Almeida Garrett. Assim, de certo modo, podemos ver no encanto de Feliciano com o poema, o mesmo encanto que provocou em Herculano e que o fez enviar seu reconhecimento literário ao poeta brasileiro.

Gonçalves Dias é, assim, um sabiá que aprendeu a cantar na gaiola, tal como nos descreve a narradora o processo de aprisionamento do sabiá, ave que não se ajusta à prisão em gaiolas. Cercado pela crítica, bem como pelas imposições estéticas de lideranças portuguesas no meio literário, porém impulsionado pelo desejo de ser o primeiro poeta brasileiro a ganhar destaque, o poeta alcança o reconhecimento. A literatura nacional brasileira tem em Gonçalves Dias a expressão

⁴⁶² Apud SILVA, José Norberto de Souza. *Poesias de Gonçalves Dias*. Tomo I. Rio de Janeiro: Garnier, 1963. p.6

⁴⁶³ MIRANDA, p. 140.

de uma identidade nacional fundada na busca pela representação do herói nacional e da cor local, que responde ao projeto nacionalista romântico.

Segundo o professor e historiador István Jancsó, os estudos históricos têm “privilegiado a formação do Estado, reconhecido brasileiro e a partir daí (em geral por inferência), admitido como nacional.”⁴⁶⁴ Entendemos, portanto, que o romance segue direção contrária. Ainda segundo o professor, a emergência do Estado brasileiro se dá em meio à coexistência, no interior do que fora anteriormente a América portuguesa, de múltiplos projetos políticos, cada qual sintetizando trajetórias coletivas que, na sua particularidade, balizavam alternativas diferentes de futuro. Estes projetos tomavam por fundamento o passado e o presente das comunidades em que tais projetos seriam engendrados. Sendo assim, cada qual se referia a alguma realidade que, no contexto da crise geral do antigo regime, trazia em si potencialidade de tipo nacional. Diante disso, se observarmos nas manifestações contemporâneas expressões de sentimento de pertencimento ou indicando adesão a alguma comunidade imaginável como nacional, isto significa que precisamos repensar o universo das identidades coletivas, fundamentalmente devemos observar o que elas “revelam sobre a própria estruturação do novo estado e sobre o tomar corpo e forma da nova nação brasileira na primeira metade do século XIX”.⁴⁶⁵ A focalização da narrativa do romance *Dias e dias* em um contexto histórico social, no qual se inclui o poeta, nos permite visualizar o confronto entre dois aspectos da formação nacional: aqueles que queriam manter a nacionalidade portuguesa e os que queriam libertar-se dela. Refiguram essas posições o pai de Gonçalves Dias e o pai de Feliciano; como posições militares aparecem o coronel Fidié – que Lúcia Miguel Pereira diz ser Major – e Lord Cochrane.

⁴⁶⁴ JANCÓS, István. “Formação do Estado e da nação: Brasil 1780 – 1850”. Disponível no site: <http://www.fflch.usp.br/dh/pos/hs/images/stories/docentes/IstvanJancso/FundacaoEstadoNacao.pdf>, em 09/11/2009, p. 02

⁴⁶⁵ *Idem*, p. 02

4. CONCLUSÃO

Heróis da literatura nacional hoje, Gregório de Matos, Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias viveram e imprimiram em seus textos a condição nacional brasileira do passado, representaram uma luta particular de afirmação no panorama da literatura nacional tanto quanto representam uma referência pública para além das fronteiras nacionais. Os romances de Ana Miranda, vistos em conjunto, sugerem o *status* processual da condição nacional da literatura bem como da sociedade brasileira. Fazer reviver, no plano ficcional, momentos importantes desse processo e as dificuldades encontradas pelos poetas que os representam, pode ter a pretensão de renovar a visão sobre a condição nacional (ou nacionalidade) através da refiguração de poetas marginalizados pelo espaço, pelo contexto histórico e literário. Quem são nossos heróis nacionais? Quem nos retratou ao mundo, marcando nossas diferenças culturais e lingüísticas? É esse embate de diferenças que nos compõe. Discursos de nação surgem, nos romances, em fragmentos revisitados do eu e do outro, do lá e do cá, no passado e no presente.

Homi K. Bhabha apontou-nos, em sua introdução à obra *Nation and narration* (1990), a natureza ambivalente dos discursos de nação que inscrevem em sua história transicional:

The *heimlich* pleasure of the hearth, the *unheimlich* terror of the space or race of the Other; the comfort of social belonging, the hidden injuries of class; the customs [*sic*] of taste, the powers of political affiliation; the sense of social order, the sensibility of sexuality; the blindness of bureaucracy, the strait insight of institutions; the quality of justice, the common sense of injustice; the *langue* of the law and the *parole* of the people.⁴⁶⁶

O que Bhabha nos mostra com este caráter ambivalente do conceito de nação é que há uma distância entre a linguagem daqueles que escrevem sobre a nação e a vida daqueles que a vive. Os romances de Ana Miranda analisados neste trabalho são resposta, senão constatação, desta distância, que se dá através da refiguração dos poetas como indivíduos que emergem de dentro de um espaço e tempo

⁴⁶⁶ BHABHA, p. 2

configurado por conflitos sociais e políticos resultantes de um processo de formação nacional. As refigurações de caráter ambivalente dos poetas sugerem, neste sentido, a relativização da certeza com que os historiadores falavam sobre a ‘origem’ da nação como um signo de ‘modernidade’ da sociedade. A temporalidade cultural da nação, segundo Bhabha, inscreve uma realidade social muito mais transitória.

Benedict Anderson sugere esta mesma posição de Homi Bhabha, quando discute o espaço e o tempo da nação moderna como elementos compositores da cultura narrativa do romance realista:

O século do Iluminismo, do secularismo racionalista, trouxe consigo suas próprias trevas modernas. A fé religiosa declinou, mas o sofrimento que ela ajudava a apaziguar não desapareceu. A desintegração do paraíso: nada torna a fatalidade mais arbitrária. O absurdo da salvação: nada torna mais necessário um outro estilo de continuidade. Então foi preciso que houvesse uma transformação secular da fatalidade em continuidade, da contingência em significado. [...] Poucas coisas se mostraram (se mostram) mais adequadas a essa finalidade do que a idéia de nação. Admite-se normalmente que os estados nacionais são ‘novos’ e ‘históricos’, ao passo que as nações a que eles dão expressão política sempre assomam de um passado imemorial, e [...] seguem rumo a um futuro ilimitado. É a magia do nacionalismo que converte o acaso em destino. Podemos dizer com Debray: “Sim, é puro acaso que eu tenha nascido francês; mas, afinal, a França é eterna”.⁴⁶⁷

O que B. Anderson irá propor é que se entenda o nacionalismo aliando-o aos grandes sistemas culturais que o precederam e a partir dos quais ele surgiu, inclusive para combatê-los. Os romances de Ana Miranda parecem endossar este aspecto do nacionalismo e propõe uma reflexão sobre isso nas primeiras páginas do romance *Boca do inferno*, na pergunta do narrador, já explorada em outro momento de análise, “teria sido bom se o poeta tivesse nascido na Espanha? Teria sido diferente?” A refiguração da vida dos poetas em momento de crise social, política e cultural parece indicar que é a construção ou a reconstrução da idéia de nação, de comunidade imaginada – ou ainda a existência de um sentimento de pertencimento, como o de Gregório de Matos – que possibilita a transformação de fatalidades,

⁴⁶⁷ ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 39.

ocorridas tanto no plano público quanto no privado, em continuidades, e da contingência, do eventual, em significado.

Entendemos, portanto que o caráter nacionalista do romance histórico permanece, porém a função revisionista da apropriação do discurso histórico com fins didático e divulgador de uma ideal nacional passou a investir na revisitação crítica e reflexiva de antigos discursos. A finalidade didática atualiza-se na medida em que a narrativa atrela-se a teorias contemporâneas de recepção e construção textual, engendradas no contexto da pós-modernidade. O grau de compreensão e de inter-relação entre o leitor e o texto destes romances de Ana Miranda depende da capacidade do leitor de inferir, de entrar no jogo paródico proposto por eles. Quanto ao ideal nacional que parece estar inscrito nos romances de Ana Miranda, ficamos aqui com uma síntese apresentada por Homi Bhabha sobre o pensamento de Hannah Arendt sobre o conceito moderno de nação:

The society of the nation in the modern world is 'that curiously hybrid realm where private interests assume public significance' and the two realms flow unceasingly and uncertainly into each other 'like waves in the never-ending stream of the life-process itself'.⁴⁶⁸

* * * * *

⁴⁶⁸ Hannah Arendt *Apud* BHABHA, Homi K. Nation and narration. London: Routledge, 1990. p. 2. A sociedade de nação no mundo moderno é aquele reino curiosamente híbrido, onde interesses privados assumem significância pública e os dois reinos unem-se continuamente e imprecisamente como ondas no fluxo interminável da própria vida. [Tradução nossa].

REFERÊNCIAS

- ABREU, Mirthiane Mendes de. Verossimilhança e indianismo em José de Alencar. In: BOËCHAT, Maria Cecília B. et al (org.). *Romance Histórico: Recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2000.
- ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. São Paulo: Ática, 1995.
- ALVES, Ivya. História da literatura brasileira: resíduos e desafios. In: VELLOSO, Luiz R. e MOREIRA, Maria Eunice (orgs.). *Questões de crítica e historiografia literária*. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDERSON, P. Trajetos de uma Forma Literária. REVISTA NOVOS ESTUDOS, edição 77 - Março de 2007. Disponível no site: http://novosestudos.uol.com.br/acervo/acervo_artigo.asp?idMateria=82 em 02/04/2009.
- ANJOS, Augusto. *Eu e outras poesias*. 35ª Ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1983.
- ANTELO, Raúl. *Algaravia: discursos de Nação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporânea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Obra disponível no site http://www.culturabrasil.org/poetica/artepoetica_aristoteles.htm em 15/12/2008.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BANCO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL Anos 80. Livro 50 anos, Distrito Federal. Disponível em: http://www.bndes.gov.br/conhecimento/livro50anos/livro_anos_80.PDF
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia e vida de Gonçalves Dias*. São Paulo: Editora das Américas, 1962.
- BANN, Stephen. *As invenções da História: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: UNESP, 1994.
- BARBOSA, Francisco de A. Notas biográficas. In: ANJOS, Augusto. *Eu e outras poesias*. 35 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BARTHES, R. *Literatura e realidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

_____. Escritores e escreventes. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERREDO, Bernardo Pereira de. *Anaes da história do Maranhão*. Florença: Tipographia Berbéra, 1905. Disponível no site:

http://www.cchla.ufpb.br/pergaminho/1749_annaes_-_berredo.pdf em 20/03/2009.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A Aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BHABHA, Homi. *Narration and narration*. London: Rouledge, 1990.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.

BRESCIANI, M. Estela. A casa em Gilberto Freyre: síntese do ser brasileiro. In: CHIAPPINI, L.; BRESCIANI, Maria Estela, (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002. p. 39-52.

BURKE, Peter. *A escola do Annales (1929-1989): A Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CALMON, P. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Bloch, 1983.

CALÓGERAS, J. Pandiá. *Formação histórica do Brasil*. São Paulo: Bibliex, 1957.

CAMPOS, Haroldo. *O seqüestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Casa de Jorge Amado. 1989.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Formação da literatura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Martins, 1964.

_____, et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectivas, 2000

CARR, Edward H. *O que é história*. 3ª ed. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1982.
Obra disponível no site: <http://www.scribd.com/doc/7229318/Que-e-Historia-Edward-Hallet-Carr1> Acesso em: 15/01/2009.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAVALLI, Francesca. Visualização da paisagem manzoniana. In: BRASIL. Instituto Nacional do Livro ed. *Vida e obra de Alessandro Manzoni – Ensaio*. Brasília, 1973

CAVALIERE, Mauro. *As coordenadas da viagem no tempo*. Tese (doutorado em Letras). Stockholms universitet, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CORRÊA, Mariana Resende. “Literatura brasileira: a crítica e a construção da identidade nacional”. *Mafuá*, Florianópolis, ano 7, n. 11, março 2009.

COUTINHO, A. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas/MEC, 1976.

_____. *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DE DECCA, Edgar Salvadori. Tal Pai, qual filho? Narrativas da identidade nacional. In: CHIAPPINI, L.; BRESCIANI, Maria Estela, (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002. p.15-27.

DELACROIX, Eugene. Imagens disponíveis no site:
<http://images.google.com/imagesq=Delacroix+rebeca&btnG=Pesquisar+imagens&um=1&hl=pt-BR&lr=&sa=2> Acesso em 05/01/2009.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO, Cronistas luso-brasileiros, disponível em 27/03/2009, no site:
http://www.pernambuco.com/diario/2003/12/22/especialholandesesf252_0.html

ECO, U. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ESTEVES, Antonio R. e CARLOS, Ana Maria. *Ficção e história: leituras de romances contemporâneos*. São Paulo: UNESP, 2007.

FERNÁNDEZ PRIETO, Célia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2.ed. Navarra: EUNSA. 2003.

FILIZOLA, Anamaria. *A voz do oeste*, de Plínio Salgado: bandeiras messiânicas. Disponível no site: <http://www.realgabinete.com.br/coloquio/paginas/8.htm> em 18/07/2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e História: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/n53/friedman.html> consulta em 12 de agosto de 2006.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1978.

GALVANI, Walter. *Nau Capitânia*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GARGIULO, Matilde Matarazzo. Alessandro Manzoni e a questão da Língua Italiana. In: BRASIL, Instituto Nacional do Livro. *Vida e obra de Alessandro Manzoni* – Ensaios. Brasília, 1973

GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Antonio Gonçalves Dias – Ainda uma vez, adeus*. Rio de Janeiro, José Aguilar Editora.

GUINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GONÇALVES, José R. S. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Ministério da Cultura – IPHAN.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

HARMUCH, Rosana A. *A última quimera ente a ficção e a história*. Dissertação (mestrado em Letras) – Setor de Ciências humanas, Letras e Artes, UFPR, Curitiba, 1997.

HELENA, Lúcia. *Uma literatura antropofágica*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1981.

HEMILEWSKI, Ada Maria. *Nacionalismo e história da literatura*. Artigo disponível no site da URI – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões: <http://www.fw.uri.br/letras/artigos/nacionalismo.html> Acesso em 20/12/2008.

HERING, F. A., O exílio de Heródoto: do juízo de Tucídides à sua apropriação moderna. In: Lopes, Marcos Antonio (Org.). *Grandes nomes da história intelectual*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 85-94. Disponível também no site: http://books.google.com.br/books?printsec=frontcover&id=fCC-wB_mPjcC , em 13/07/2009.

HOBBSAWN, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*. 3 ed. Paz e Terra: São Paulo, 2002.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: edições 70, 1989.

_____. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. Trad. Maia Elisa Cevasco. 2 Ed. São Paulo: Ática, 1995.

JAMESSON, F. O romance histórico ainda é possível? In: Novos estudos. - CE-BRAP n 77. São Paulo, Mar. 2007. Disponível no site: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010133002007000100009&script=sci_arttext#nt01 em 27/03/2008.

JANCSÓ, István. “Formação do Estado e da nação: Brasil 1780 – 1850”. Disponível no site: <http://www.fflch.usp.br/dh/pos/hs/images/stories/docentes/IstvanJancso/FundacaoEstadoNacao.pdf> em 09/11/2009.

JESUS, Fr. Raphael de. *Castioto Lusitano* ou História da guerra entre o Brazil e a Hollanda durante os anos de 1624 e 1654, terminada pela gloriosa restauração de Pernambuco e capitanias confinantes; obra em que se descrevem os heróicos feitos do illustre João Fernandes Vieira e dos valerosos capitães que com elle conquistarão a independência nacional. Pariz: J.P. Ailaud, 1844. Disponível em <http://books.google.com.br/books?id=jGgCAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=castrioto+lusitano#PPR5,M1> em 18/03/2009.

KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia* – constantemente referido a Sócrates. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1991. Obra completa disponível no site <http://www.scribd.com/doc/6908679/Kierkegaard-O-Conceito-de-Ironia-Constantemente-Referido-a-Socrates> em 12/02/2009.

LE GOFF, J. *História e memória*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1990.

LIMA, Rogério. *O dado e o Óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade*. Brasília: EDU/Universa, 1998.

LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudo sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Sociedade discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

_____. Concepção da história literária na formação. In: _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. Dependência cultural e estudos literários. In: _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LOVE, Joseph. “Marinheiros negros em águas nacionais”. Revista de História da Biblioteca Nacional. n. 9, Abril/2006. Disponível no site: <http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=961> em 09/11/2009

LUCKÁCS, Georg. *La novela historica*. 2 ed. México: Ed. ERA, 1971.

LYOTARD, Jean-Francois. Resposta à questão: o que é o pós-moderno. **Revista Arte em revista**, São Paulo, n. 7, 1983. Disponível no site <http://www.consciencia.org/resposta-a-questao-o-que-e-o-pos-moderno-jean-francois-lyotard> em 25/06/2009.

LYOTARD, Jean Françoise. O Pós-moderno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MAGALHÃES JR. Raimundo. *Poesia e vida de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MANO, Carla da Silveira. *A tradição da negatividade na modernidade lírica brasileira*. 273 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.

MANZONI, Alessandro. *Os Noivos*. Trad. Marina Guaspari. Abril Cultural: Rio de Janeiro, 1971.

MARANHÃO, Haroldo. *Memorial do fim*. São Paulo: Marco Zero, 1998.

MARMOR, Paula Katerine. Legends. site: <http://bestoflegends.org/ballads/thomas.html> disponível em 20/10/2008.

MARTINS, José Endoença. *Enquanto isso em Dom Casmurro*. Florianópolis: Paralelo 27, 1993.

MATOS, Gregório de. *Obra Poética*. Editora Record, Rio de Janeiro, 1992. Disponível no site: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/27.html#-1>, em 05/11/2009.

MELLO, Maria Elizabeth C. de. História da Literatura: um projeto romântico com respaldo cientificista. In: GT - História da Literatura – PUCRS, disponível no site: <http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/gt/maria_mello.ph> Acesso em 26/06/2008.

MENTON, Seymour. *La Nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIGNOLO, W. Lógica das diferenças, política das semelhanças. In: AGUIAR, F. e CHIAPPINI, L. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.

MIRANDA, Ana. *A última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A última quimera*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Boca do Inferno*, 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Dias e Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. Vol. III. São Paulo: Cultrix, 1997. Disponível no site <http://books.google.com.br/books> em 22/02/2009.

MORAIS, Eunice de. *Ficção e história no romance Boca do Inferno*. 104 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Departamento de Ciências Humanas, Letras e Arte da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

MORAIS, Eunice de. Nau Capitânia: a história navega pela ficção. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 9., 2004, Porto Alegre. Anais. Porto Alegre: UFRS, 2004. 1 CD-ROM.

MOREIRA, Maria Eunice. Brasileiros e Americanos do Sul: uma relação (quase) desconhecida. In: VELLOSO, Luiz R. e MOREIRA, Maria Eunice (orgs.). *Questões de crítica e historiografia literária*. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

PROENÇA FILHO, Domício. *Capitu, memórias póstumas*. Rio de Janeiro: Artium, 1998.

PAVLICIC, Pavao. *La intertextualidad moderna y postmoderna*. In: CRITÉRIOS. Havana, 30, 65 -87. Jul – dez/ 1991.

QUERIN, Edoardo. Evolução filosófico-estética de Alessandro Manzoni. In: BRASIL. Instituto Nacional do Livro, ed. *Vida e obra de Alessandro Manzoni – Ensaio*. Brasília, 1973.

RENAN, Ernest J. What is a nation? In: BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. Great Britain: Routledge, 2003. p. 08-22.

RICOUER, P. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papirus, 1994. (Tomos de I a III).

SANT'ANNA, Affonso Romano. O valeroso lucideno: um caso de arqueologia literária. REVISTA CONTINENTE Online disponível no site: http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=511&Itemid=93 em 01/04/2009.

SANT'ANNA, Afonso R. de. *Música popular e moderna poesia*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Atração do Mundo (políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira). *Unas Lecturas*, Berkeley, out/nov 1995. Disponível em <<http://www.ufrj.br/pacc-equipesilviano.html>> acesso em 05/11/2002.

SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, 2001.

SCHMIDT, B. Bisso. Biografia: um gênero de fronteira entre a história e a literatura. In: RAGO, Margareth (org). *Narrar o passado, pensar a história*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2000.

SCOTT, Walter. *Ivanhoé*. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Tecnoprint, [19...]

SETÚBAL, P. *El-Dorado: episódio histórico*. São Paulo: Editora Nacional, 1983.

_____. *O Príncipe de Nassau: Romance Histórico*. São Paulo: Saraiva, 1949.

_____. *Nos bastidores da história* (Contos históricos). São Paulo: Saraiva, 1950.

SILVA, Pedro. *As grandes correntes historiográficas da Antiguidade ao século XX*. Disponível no site <http://historiaaberta.com.sapo.pt/> Acesso em 30/06/2008.

SILVA, Vitor Manoel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

SILVA, José Pereira da. *Obra poética de Gregório de Matos*: transcrição e manuscritos. Disponível no site www.filologia.org.br/pereira/textos em 05/11/2009.

SOMMER, Doris. Irresistible romance: the foundation fictions of Latin América. In: BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. Great Britain: Routledge, 2003.

STEVENS, Anne H. Tales of other times: survey of British historical fiction, 1770 – 1812. Disponível em 18/12/2008 no site: www.cardiff.ac.uk/encap/journals/corvey/articles/cc07_n03.html

TÁVORA, Franklin. *Lourenço – crônica pernambucana*. São Paulo: Martins Editora, 1972.

TUCIDIDES, Biografia. Disponível no site: <http://www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0366> . Acesso em 12/12/2008.

VELOSO, Luiz R. Literatura Brasileira, literatura latino-americana? In: VELLOSO, Luiz R. e MOREIRA, Maria Eunice (orgs.). *Questões de crítica e historiografia literária*. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.

VIEIRA, Maria Augusta da costa. *O dito pelo não-dito*: Paradoxos de Dom Quixote. São Paulo: Editora da USP: FAPESP, 1998.

VILAR, Gilberto. *O primeiro brasileiro*. São Paulo: Marco Zero. 1995.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso*. Florianópolis: UFSC Editora, 1997.

WEINHARDT, Marilene. Quando a história literária vira ficção. In: _____ et al. *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Letras Contemporâneas e ABRALIC, Santa Catarina, 1998.

WEINHARDT, Marilene. Uma leitura de La nueva novela histórica de la América-latina (1979-1992). In: VELLOSO, Luiz R. e MOREIRA, Maria Eunice (orgs.). *Questões de crítica e historiografia literária*. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.

WHITE, Hyden. *Trópicos do discurso*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. *Metahistória*. São Paulo: EDUSP, 1992.